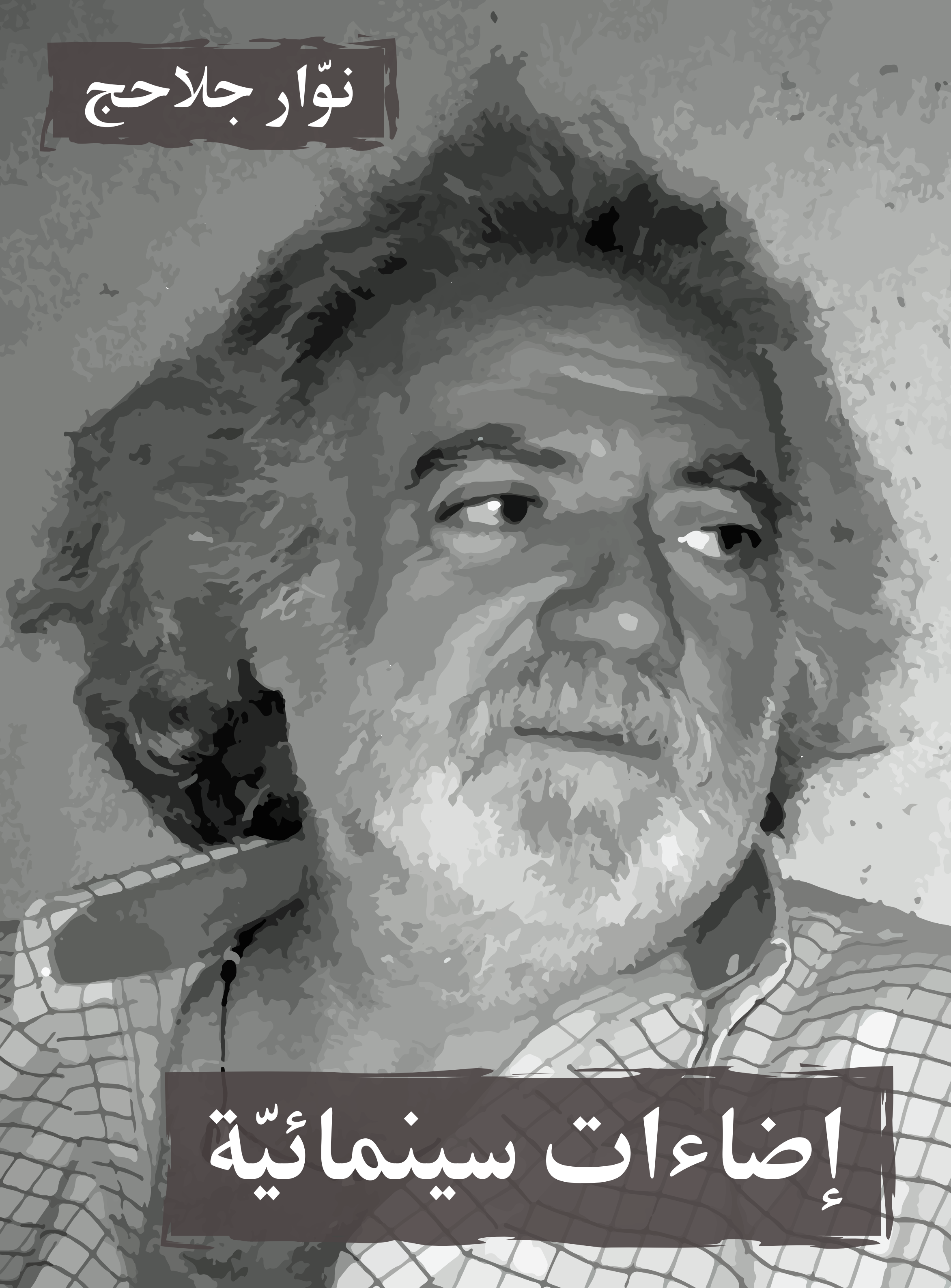

نوّار جلاحج
إضاءات سينمائيّة

نوّار جلاحج

إضاءات سينمائية

تصميم الغلاف والإخراج الفنّي: فرح أبو عسلي
صورة الغلاف: نوّار جلاحج

إهداء

إلى الصديق المخرج رياض شيّا

الفهرس

حول السينما في سوريا

في السينما السوفيتية – الروسية

نقد أفلام

134- اللجاة - 1993.

142- إيجاد فورستر – 2000.

146- تهريب - 2000.

151- أطفال شاتيلا – مجلة "الفن السابع" المصرية 2001.

161- لما حكيت مريم – جريدة "النور" السورية 2003.

164- زفاف رنا – جريدة "النور" السورية 2003.

168- جواز بقرار جمهوري - جريدة "النور" السورية 2003.

174- سهر الليالي - جريدة "النور" السورية 2003.

181- إزاي البنات تحبك - جريدة "النور" السورية 2003.

184- صاحب صاحبه - جريدة "النور" السورية 2003.

187- ألآم المسيح - موقع «سينمائيون» 2004.

193- ما يطلبه المستمعون – مجلة "الوردة" السورية 2004.

199- أوعى وشك - مجلة "الوردة" السورية 2004.

204- باركوا المرأة – مجلة "الوردة" السورية 2005.

212- تحت السقف - مجلة "الوردة" السورية 2006.

218- علاقات عامة – مجلة "الوردة" السورية 2006.

حول السينما في سوريا

ورقة العمل

حول واقع ومستقبل السينما في سورية

«إنه واقع يشرح نفسه منذ عشرات الأعوام، فيلم واحد في العام، قطيعة بين السينما والحياة الاجتماعية، وغربة بين الجمهور وطقس الحضور، وخراب صالات العرض، وعدم توفر الأفلام التي يمكن أن تشاهد». بهذه الكلمات تبدأ مقدمة ورقة العمل حول واقع ومستقبل السينما في سورية التي وقعها 42 سينمائياً و6 من أصحاب دور العرض. مما لا شك فيه أن هذه الورقة تأخرت كثيراً (إذا اخترنا التعبير الأكثر ديبلوماسية)، وربما لو أجتمع السينمائيون منذ زمن بعيد لصياغة هكذا ورقة لما وصلت السينما في سوريا إلى هذا الواقع المزري على جميع المستويات.

لكن المهم الآن أنهم اجتمعوا ـ وإن يكن كرد فعل على محاولات من قبل «لجنة عليا» تسعى بصورة تعسفية إلى حل الأزمة بعيداً عنهم ـ وقرروا أن يبادروا بصياغة ورقة عمل تحاول توصيف الواقع السينمائي الراهن من كافة جوانبه، وطرح سبل الخروج من الأزمة الخانقة التي يعانيها. ولأهمية هذه المبادرة نرى من الضروري إضاءة بعض نواحيها، وإبداء عدد من الملاحظات حول بعضها الآخر، كمساهمة في صياغة الخطوط الأساسية التي تطرحها ورقة العمل، والتي بناء عليها ستتبلور في

مؤتمر السينمائيين القادم ملامح الواقع السينمائي الجديد في سورية.

تؤكد الورقة في مقدمتها على «أن الدور الجوهري للقطاع العام في ميدان الثقافة الوطنية ضروري وغير قابل للنقاش، ولكن تجسد هذا الدور في مجال السينما يعني بالضرورة حماية الدولة ودعمها لهذه الصناعة الاستراتيجية»، وبناء على ذلك تدعو «بأن يكون للإنتاج السينمائي حصته الكافية في توزيع الدخل الوطني، وأن يصبح بنداً في دراسة وإقرار ميزانية الدولة»، ويشير السينمائيون هنا إلى أنهم لا يطمعون «بالتأكيد بمليارين ونصف، ولكن مليونين ونصف المليون دولار.. على الأقل، إن جاء معها الانفتاح على الإنتاج المشترك السوري والعربي والعالمي وترافقت مع الخطوات الأخرى التي ذكرت ستكون كفيلة بتجاوز الواقع، وصولاً إلى الهدف الأساسي وهو: نشوء صناعة سينمائية سورية» ويؤكدون «إن نشوء هذه الصناعة يتطلب قطاعاً عاماً قوياً وحاضراً ومنفتحاً على تعدد الجهات المنتجة. ذلك أن الجميع يجب أن يكون مدعواً للمساهمة في هذه المهمة الوطنية».

ورد المخرج هيثم حقي على هذا التوجه متسائلاً: «في أي مكان من العالم تنتج الدولة أفلاماً؟ هل تنتج أفلاماً في السويد أو النروج أو الدانمارك؟ في أي مكان من العالم: وفرنسا وألمانيا وبريطانيا؟ أم في اليابان أم في الهند أم في إيران؟ في هذه الدول كلها تدعم الدولة إنتاج الأفلام، الدولة لم تعد تنتج أفلاماً إلا في الدول الاشتراكية».

وما يقوله المخرج حقي صحيح، فدعم الدولة للسينما كجزء من سياسة ثقافية

متكاملة - فيما لو وجدت سياسية ثقافية لديها أصلاً - هو نهج متبع في العديد من دول العالم، لكنني أعتقد بأن هذا النهج يتخذ أهمية خاصة في الدول المتخلفة التي تفتقد إلى بنى ثقافية قوية وصناعة سينمائية راسخة أنتجت تقاليدها وارتباطاتها عبر السنين، حيث طبيعة الدعم لا يمكن أن تكون مماثلة لتلك السائدة في الدول المتقدمة سينمائياً، وبالتالي لا ضير في أن يتمثل الدعم فيها بإنتاج أفلام، ولا ننسى وجود عدد كبير من الدول في العالم التي ليس لديها أي إنتاج سينمائي على الإطلاق. وفي الواقع أن المخرج حقي مدرك تماماً لهذه النقطة إذ يقترح: «إحداث مديرية إنتاج لدى المؤسسة العامة للسينما تحصل على تمويل من الدولة بمبلغ 50 مليون ليرة سورية من أجل إنتاج الفيلم الأول والثاني للسينمائي». إذاً الخلاف ليس حول دعم الدولة بحد ذاته وإنما حول حجمه وكيفية تقديمه ودور القطاع العام المتمثل في المؤسسة العامة للسينما بصورة عامة.

ورغم أهمية الاقتراح الذي يقدمه حقي، ودوره في إخراج السينمائيين الشبان من دائرة البطالة، والانتظار عقد من الزمن في طابور المؤسسة قبل الشروع بإخراج الفيلم الأول، ولكنني أرى أنه من المبكر بعد السير وفق هذه الآلية، إذ أعتقد أنه من المجحف في حق السينمائيين «القدامى» نزع الإمكانية الوحيدة المتوفرة لديهم اليوم للإنتاج ـ أي المؤسسة ـ في الوقت الذي لم يتبلور فيه واقع جديد يفرز إمكانيات بديلة لهم، فهؤلاء في النهاية كانوا ضحايا واقع وآليات عمل وقوانين فرضت عليهم،

ولا يجوز بين ليلة وضحاها أن يحملوا وزرها وحدهم.

في هذا الأمر يبدو طرح الورقة في مكانه تماماً، غير أن الطرح يتجاوز ذلك في تركيزه على دور الدولة في إنشاء «صناعة سينمائية سورية». وهذا أمر غير ممكن في الواقع، فالدولة يمكن لها أن تدعم الصناعة السينمائية، لكن قبل ذلك على هذه الصناعة أن تظهر إلى الوجود، فحتى صناعة السينما في الاتحاد السوفيتي السابق والتي أنتجت من قبل الدولة بصورة كاملة، كان لها وجود من قبل الثورة، ووصل عدد الأفلام المنتجة حتى عام 1917 إلى حوالي 2000 فيلم.

في الواقع إذا ما عدنا للبدايات نجد أن إنشاء المؤسسة لم يكن حصيلة إرهاصات سينمائية من أي نوع في البلاد، بمعنى أنه لم يكن غايتها تنظيم حالة سينمائية قائمة أو دعمها أو تنشيطها، بل إن عدد السينمائيين لم يكن في ذلك الوقت يتجاوز أصابع اليد لدرجة أن تم استقدام مصور يوغوسلافي لتصوير أول أفلام المخرج صلاح دهني التسجيلية، وحتى القطاع الخاص لم يكن قد انطلق بعد. لذلك لا يمكننا ربط السياق التاريخي الذي ولدت المؤسسة في إطاره سوى بالتغييرات السياسية التي جاء بها عام 1963 والتي لم يفتها المكانة الكبيرة التي حظيت السينما بها في شتى النظم السياسية شرقاً وغرباً كأداة فعالة في دعم وترويج أيديولوجياتها وسياساتها والدور الفاعل الذي لعبته في هذا الاتجاه، وهو ما انعكس بصورة واضحة في الأفلام التي أنتجتها المؤسسة في بداية السبعينات، حيث تمحورت معظم موضوعاتها حول الصراع الطبقي

في الماضي والقضية الفلسطينية مع تغييب شبه كامل لعدد كبير من الموضوعات المرتبطة بالداخل والمعاصر. وعندما أخذت أجهزة التلفزيون تنتشر بصورة واسعة بين المواطنين تراجعت أهمية السينما لصالح الأداة الجديدة التي بدت أكثر فاعلية وأقل مجازفة، فرفعت الدولة يدها عن المؤسسة بتطبيق المرسوم 18 عليها، ليتراجع إنتاجها بعد أن وصل إلى خمسة أفلام عام 1974 إلى فيلم واحد وسطياً كل عام، بدا كافياً كمادة دعائية لاستهلاك الإعلام والمهرجانات ودون أن يحظى الجمهور السوري في كثير من الأحيان بمشاهدته في مواقيت مناسبة ولفترة ملائمة. هذا بالإضافة إلى وجود أكثر من جهة حكومية أخرى لديها إمكانية الإنتاج السينمائي ولم تقم طيلة تاريخها بإنتاج أكثر من فيلم واحد أو فيلمين مثل دائرة الإنتاج السينمائي في التلفزيون وقسم السينما في الإدارة السياسية للجيش. فهل كانت الدولة معنية حقاً بتطور السينما في البلاد؟

إن نشوء هذه الصناعة في سوريا مرتبط بصورة مباشرة وحتمية بالقطاع الخاص وتطوره، بل وبتطور الواقع الاقتصادي والاجتماعي للبلاد. من هنا نجد بأن الطرح لا يفصل تماماً بين السينما كإنتاج ثقافي أو تجريبي لا يخضع لقوانين السوق والربح والخسارة، وهي السينما التي على الدولة أن تقوم بتمويلها وتحريرها من أي عبء تجاري في إطار المؤسسة العامة للسينما، وحيث يكون الدعم منسجماً مع هذه الوظيفة لا أكثر، وبين السينما كـ«سلعة» صناعية ـ تجارية على الدولة أن تزيح كخطوة

أولى وأساسية جميع العوائق التشريعية أمام ظهورها على أرض الواقع، وتقديم جميع التسهيلات الممكنة لها.

تتطرق ورقة العمل بداية إلى واقع المؤسسة العامة للسينما، حيث ترى «أن الفهم القائم لـ «مؤسسة اقتصادية ذات طابع ثقافي» يتجاهل الخصوصية الثقافية لإنتاج المؤسسة ويساوي الثقافة والسينما بالخضار معتبراً كليهما «سلعة» جعل «من الطابع الاقتصادي عبئاً ثقيلاً يكبل المؤسسة ويتركها عالقة في دوامات إدارية ومالية بعيداً عن جوهرها الثقافي».

رغم اتفاقنا مع هذه الرؤية من حيث المبدأ، غير أنه لابد من الإشارة إلى نقطتين:

أولاً: أن التناقض «التاريخي» بين الجانب الثقافي للمؤسسة من جهة والاقتصادي من جهة أخرى، والذي تفاقم بصورة مأساوية بعد حصر استيراد الأفلام السينمائية وتوزيعها بالمؤسسة لم يكبل عملها وحدها، وإنما كان أحد الأسباب الأساسية في انهيار القطاع الخاص، الذي لم يستطع الصمود في وجه المنافسة القادمة من الخارج، والمتمثلة في استيراد المؤسسة منذ منتصف السبعينات لأعداد كبيرة من الأفلام التجارية الأكثر تطوراً من الناحية التقنية والفنية والدرامية مقارنة بالإنتاج المحلي، والمشابه له من حيث السوية الفكرية، ملبية بذلك حاجة السوق التي كان يقتات عليها القطاع الخاص. ومن ثم مع ابتعاد الجمهور تدريجياً عن هذه الأفلام، انقطعت تقاليد الفرجة، وتحولت صالات العرض إلى مرتع للأطفال المشردين والعاطلين عن العمل

وعابـري السـبيل، مـما لم يشـجع أصحابهـا عـلى إصلاحهـا وتحديثهـا مـع الزمـن، لتـؤول إلى الحالـة المزريـة الراهنـة. أي أن هـذا التناقـض أدى في نهايـة الأمـر إلى تدهـور الواقـع السـينمائي في سـورية بأكملـه.

ثانيـاً: إن غـرق المؤسسـة في الدوامـات الماليـة والإداريـة «بعيـداً عـن جوهرهـا الثقـافي» لا يمكـن ربطـه فقـط بهـذا التناقـض، بل إن ذلـك يعـود وبدرجة أكـبر إلى الآليـات البيروقراطية والتعسـفية التـي تحكـم عمـل القطـاع العـام في سـوريا بصـورة عامـة والمؤسسـة بصـورة خاصـة، والتـي سـمحت لعـدد كبـير مـن الموظفـين ذوي الكفـاءات الإداريـة السـيئة وأحيانـاً الفاسـدة، والذيـن يفتقـدون إلى روح المبـادرة بنظرتهـم الضيقـة والمحـدودة بتبـوء العديـد مـن المناصـب الإداريـة الفعالـة. وأعتقـد بأنـه كان عـلى الورقـة التطـرق إلى هـذه الجوانـب الهامـة، إذ مـن دون رؤيـة شـمولية لإشـكاليات المـاضي، مـن الصعـب التكهـن بعـدم تكـرار ذات الأخطـاء في المسـتقبل. وتشـير الورقـة إلى «أن إعـادة الحيـاة إلى المؤسسـة تتطلـب تحريرهـا مـن هـذا العـبء بإصـدار التشريعـات الداعمـة لمهمتهـا الثقافيـة. وفـق منطـق شـامل ومـدروس يحيـط بالواقـع مـن كل النواحـي ويفتـح أمـام المؤسسـة أبـواب التقـدم المغلقـة». وبغيـة ذلـك تقـدم الورقـة مجموعـة مـن الاقتراحـات الهامـة عـلى الصعيـد المـالي والإداري للمؤسسـة. نلخصهـا فيـما يـلي:

1 ـ «أن تحتمـل الدولـة (وزارة الثقافـة ـ وزارة الماليـة) كتلـة الرواتـب والأجور في المؤسسـة، مـما يحقـق الفصـل بـين النفقـات الإداريـة ونفقـات الإنتـاج».

2 ـ إيجاد حل للتضخم في عدد الموظفين داخل المؤسسة.

3 ـ «دعم وحماية وتحديث إنتاج المؤسسة الثقافي...» وذلك بأن «تتلقى المؤسسة مساعدات مالية سنوية كافية من الدولة».

4 ـ تطوير آليات التوزيع والتسويق الخارجي لإنتاج المؤسسة سواء في مجال العرض السينمائي أو الفضائي.

5 ـ الانفتاح على الإنتاج المشترك مع القطاع الخاص (في حال ظهوره) والجهات العربية والعالمية المختلفة، لما يضمنه ذلك من دعم في التقنية والتوزيع والعرض، وذلك دون الإخلال باستقلالية الهوية الثقافية.

6 ـ استثمار القاعدة التقنية الهامة التي تمتلكها المؤسسة، والتي «يمكنها أن تشكل الأرضية للصناعة السينمائية السورية»، وخاصة إذا ما تم إنجاز المدينة السينمائية وأنطلق القطاع الخاص، حيث «سيعود عليها ذلك بدخل جيد يدعم قدرتها الإنتاجية الذاتية ويخفض من كلفة الإنتاج المحلي الخاص، كما سيستقطب الإنتاج العربي أيضاً».

7 ـ تحديث صالات العرض التي تمتلكها المؤسسة أو تمتلك نسباً فيها.

8 ـ إعادة النظر في الآلية الإدارية لعمل المؤسسة، وقوانينها الداخلية.

9ـ «إعادة تشكيل اللجان المفصلية في المؤسسة (مجلس الإدارة، إدارة شؤون الإنتاج، الاستيراد، التخطيط، اللجنة الفكرية) بحيث يكون عدد السينمائيين فيها مساوياً لعدد الإداريين حتى لو كان الإداري سينمائياً».

وهكـذا تحيـط ورقـة العمـل بجميـع القضايـا التـي مـن شـأنها بعـث الـروح في المؤسسـة العامـة للسـينما، بمقترحـات عمليـة واضحـة، وليسـت مسـتحيلة التحقيـق فيـما لـو وجـدت الرغبـة والإرادة عنـد «أوليـاء الأمـور»، وهنـا بيـت القصيـد، فمعظـم هـذه القضايـا وإن يكـن بأشـكال ومسـتويات مختلفـة ـ طـرح مئـات المـرات في الصحـف السـورية والعربيـة طيلـة عقديـن ونيـف مـن الزمـن ـ والنتيجـة لا شيء. حتـى مـشروع الصنـدوق الوطنـي للسـينما الـذي يـرى فيـه البعـض جهـة إنتاجيـة بديلـة للمؤسسـة، طرح منـذ عـام 1977 ولم يجـد كذلـك تجاوبـاً لـدى الجهـات المعنيـة. إذن المسـألة لا تكمـن فقـط في وجـود المؤسسـة أو الصيغـة المناسـبة لوجودهـا أو إلغائهـا، ولا في إحـداث المجلـس الوطنـي للسـينما وإشرافه عـلى الصنـدوق الوطنـي للسـينما أو عـدم إحداثـه. وإنمـا في قـدرة السـينمائيين عـلى فـرض تصوراتهـم وآرائهـم، وفي أن يكونـوا جـزءاً فاعـلاً مـن القـرار السـينمائي في البـلاد.

بعـد ذلـك تنتقـل الورقـة إلى القطـاع الخـاص وتشـير إلى أن «لـدى القطـاع الخـاص الـذي كان يعمـل في بلادنـا، والـذي يمكـن أن يعـود للعمـل، اهتـمام عمـلي بتحويـل السـينما إلى صناعـة رابحـة، إن تزاوجـاً بـين هـذه الـروح وبـين الـروح الإبداعيـة الثقافيـة للعمـل السـينمائي سـيعطي دفعـاً باتجـاه تأسـيس الصناعـة السـينمائية الوطنيـة الحيـة، والتنسـيق بـين القطاعـين بوجـود قـوي للمؤسسـة سـيضمن ألا تسـيطر عـلى الإنتـاج الوطنـي نمـاذج السـعي إلى الربـح وحـده».

يبـدو واضحـاً مـن هـذا الطـرح أنـه حتـى الآن لم تسـتوعب لدينـا تجربـة القطـاع الخـاص

في الستينات والسبعينات في سياقها التاريخي، بل ومفهوم الصناعة السينمائية عموماً. فمنذ السبعينات وحتى هذه اللحظة لم يزل هذا القطاع موضع اتهام في أنه لم يقدم شيئاً قيماً سواء على المستوى الفكري أو الفني. وكم من الصرخات أطلقت للقضاء عليه في حينه، وكم من الآراء ترى عدم جدواه الآن. لن نجادل بالتأكيد في صحة الاتهام الموجه لتجربة القطاع الخاص. ولكن السؤال الذي يجب طرحه هل كان لهذه التجربة أن تأخذ منحى آخر. أعتقد بأن ذلك لم يكن ممكناً على الإطلاق، ولو حدث ذلك لكان ظاهرة فريدة من نوعها تستدعي التوقف والإمعان طويلاً في ماهيتها اللامنطقية. إذ من المعروف أنه قبل هذه المرحلة لم يكن في سوريا أي وجود لإنتاج سينمائي متواتر، أي أنها كانت المرة الأولى التي تشهد فيها البلاد ملامح صناعة سينمائية في أطوارها البدائية الأولى. ومن المعروف أيضاً أنه في جميع دول العالم التي استطاعت في وقت لاحق التأسيس لصناعة سينمائية يعتد بها، كانت بداياتها تحاكي أسوء النماذج الفنية والفكرية، بما فيها تلك الدول التي دخلت عالم السينما وهي تحمل موروثاً أدبياً ومسرحياً وتشكيلياً عظيماً من القرن التاسع عشر. بالإضافة إلى ذلك علينا أن نعترف بأن الكم الأكبر والطاغي من الإنتاج السينمائي في العالم أجمع ينتمي إلى السينما السائدة التي تسعى وراء الربح التجاري لا غير. فكيف كان لتجربة القطاع الخاص الناشئة أن تكون على غير ذلك في سورية. وكيف يمكن الاستنتاج على أساس طابعها التجاري المبتذل أنه يجب إلغائها. إن مثل هذا الاستنتاج يعبر عن

عجـز كامـل في النظـر إلى هـذه التجربـة كظاهـرة طبيعيـة في سـياقها التاريخـي والحضـاري، وإلى كونهـا قابلـة للتطـور مـع الزمـن. والحقيقـة أن بعـض إنتاجـات القطـاع الخـاص في الثمانينـات أكـدت بالفعـل وجـود هـذه القابليـة.

مـن جهـة أخـرى أعتقـد أن مـن الهـام جـداً تجـاوز النظـرة النقدية الضيقة إلى سـوية سـينما القطـاع الخـاص، ومحاولـة التوقـف عندهـا وتقييمهـا كظاهـرة أكـثر مـن كونهـا مجـرد أفـلام، عندهـا بالتأكيـد سـنجد أكـثر مـن نقطـة إيجابيـة تحسـب لهـا. منهـا مـا حملتـه في وقتهـا مـن قيـم تحرريـة منفتحـة ـ وإن يكـن عـلى المسـتوى الشـكلي ـ تركـت تأثيرهـا حتـى عـلى أفـلام المؤسسـة في بدايـة السـبعينات، لكنهـا مـا فتـأت لاحقـاً أن انحـسرت بصـورة مريعـة لدرجـة أننـا لم نعـد نذكـر المـرة الأخـيرة التـي شـاهدنا فيهـا قبلـة في فيلـم سـوري، حتـى وإن قـام بأكملـه عـلى قصـة حـب. كـما أكـدت هـذه الظاهـرة ولأول مـرة في بلادنـا قـدرة السـينما عـلى اجتـذاب الرأسـمال الخـاص للمسـاهمة في عمليـة إنتاجهـا فيـما لـو توفـر لـه الظـرف الملائـم، ومـن المعـروف أن الظـرف حينـذاك لم يكـن نتاجـاً محليـاً صرفـاً، بـل محصلـة لجملـة مـن العوامـل التـي أحاطـت بالسـينما المصريـة واللبنانيـة ودفعـت بالعديـد مـن مخرجيهـا للعمـل في سـورية، وللأسـف لم تلتفـت الدولـة إلى أهميـة هـذا الاسـتقطاب للسـينمائيين العـرب، وبـدلاً مـن أن تعمـل عـلى حمايتـه وتشـجيعه خرجـت عـام 1975 بالمرسـوم رقـم 264 الـذي ينـص عـلى تطبيـق أحـكام المرسـوم التشريعـي رقـم 18 عـلى المؤسسـة العامـة للسـينما، لتصبـح بذلـك مؤسسـة إنتاجيـة اقتصاديـة عليهـا

أن تغطـي نفقاتهـا بنفسـها، ليضعهـا أمـام تناقـض مأسـاوي بـين غايتهـا الثقافيـة المعلنـة ووسـيلتها الـلا ثقافيـة الممارسـة في تغطيـة نفقاتهـا الإنتاجيـة مـن خـلال اسـتيرادها لأفـلام أقـل مـا يقـال عنهـا أنهـا لا تتفـق و«تنميـة الشـعور وتوجيهـه ورفـع المسـتوى الفنـي والثقـافي والاجتماعـي لـدى الجماهـير» كـما عللـت أسـباب حـصر اسـتيراد الأفـلام وتوزيعهـا بالمؤسسـة في قانـون عـام 1969، وهـو مـا وضـع المؤسسـة والقطـاع الخـاص في مجابهـة مفتوحـة لم يسـتطع الأخـير الصمـود فيهـا أمـام منافسـة الأفـلام المسـتوردة الأكـثر تطـوراً مـن الناحيـة التقنيـة والحرفيـة والدراميـة مقارنـة بأعمالـه، والمشـابهة لـه مـن حيـث سـويتها الفنيـة ومضامينهـا الفكريـة، ملبيـة بذلـك حاجـة السـوق التـي كان يقتـات عليهـا القطـاع الخـاص، ومـع ارتفـاع تكاليـف أفلامـه وتشـدد الرقابـة تجاههـا والتدهـور الفظيـع الـذي أصـاب صـالات العـرض، السـوق الطبيعـي لـه، زال هـذا القطـاع تمامـاً. والغريـب أن الدولـة ممثلـة في المؤسسـة لم تكتـف بالوقـوف متفرجـة عـلى ذلـك فحسـب، بـل أنهـا لم تسـتطع أو لم تـرد مواكبـة التغيـيرات في أمزجـة وأذواق ومتطلبـات الجمهـور والارتقـاء بأفلامهـا التجاريـة المسـتوردة بمـا يتـلاءم مـع هـذه التغيـيرات مـما كان سـيحافظ عـلى الصـالات مزدهـرة بـل وسـيدر عـلى المؤسسـة المزيـد مـن الأربـاح.

مـن كل ذلـك نريـد القـول أنـه يجـب أن لا تكـون لـدى السـينمائيين اليـوم أوهامـاً بصـدد طبيعـة القطـاع الخـاص الـذي قـد يكـون في طريقـه ـ كـما نأمـل ـ إلى الانطـلاق في مرحلـة تأسيسـية جديـدة، وعليهـم أن يتقبلـوا ـ في الوقـت الراهـن عـلى الأقـل ـ حقيقـة عـدم

إمكانيـة أي تـزاوج بـين الاهتـمام العمـلي «بتحويـل السـينما إلى صناعـة رابحـة» لـدى القطـاع الخـاص وبـين «الـروح الإبداعيـة الثقافيـة للعمـل السـينمائي» لديهـم. كـما عليهـم أن يتقبلـوا وبصـدر رحـب إمكانيـة أن «تسـيطر عـلى الإنتـاج الوطنـي نماذج السـعي إلى الربـح وحـده» كـما في كل مـكان مـن العـالم، فمـن غـير الـوارد أن تسـتطيع مؤسسـة ذات طابـع ثقـافي مجـاراة قطـاع يسـعى وراء شـباك التذاكـر بالدرجـة الأولى، ولا يوجـد طريـق آخـر نحـو نشـوء صناعـة سـينمائية سـورية، سـتفرز بالتأكيـد في المسـتقبل نماذجهـا الإيجابيـة. فالتراكـم الكمـي للإنتـاج الخـاص، والمتابعـة النقديـة الموضوعيـة لـه، ونـشر الثقافـة السـينمائية، كل ذلـك مـن شـأنه أن يسـاهم مـع الزمـن (الطويـل جـداً) في تطويـر المسـتوى الفكـري والفنـي لهـذا القطـاع.

وقـد يبـدو للكثيريـن أن هـذا الـكلام برمتـه عـن انطـلاق الإنتـاج المحـلي الخـاص ضربـاً مـن الأحـلام الرومانسـية، وهـم بذلـك لا يبتعـدون كثـيراً عـن الحقيقـة. فاليـوم حتـى أكـثر الـدول تقدمـاً وإنتاجـاً للأفـلام تعـاني مـن المنافسـة الشـديدة للسـينما الأمريكيـة، فهـل سيسـتطيع الفيلـم المحـلي بإمكانياتـه الماديـة والتقنيـة والفنيـة المحـدودة الصمـود في وجههـا، وألـن يبـدو الاسـتثمار في مجـال بنـاء الصـالات السـينمائية وتحديثهـا واسـتيراد الأفـلام وتوزيعهـا أكـثر ربحـاً وضمانـة مـن الخـوض في تجربـة الإنتـاج بالنسـبة للقطـاع الخـاص؟ ربمـا ولكـن ذلـك لا يعفـي الدولـة مـن واجبهـا في إيجـاد صيغـة مـا لحمايـة الفيلـم المحـلي، كفـرض «نسـبة مـن العـرض المحـلي تشـجيعاً للإنتـاج المحـلي» كـما اقترحـت

الورقـة. تناقـش الورقـة بعـد ذلـك سـبل تشـجيع القطـاع الخـاص فتؤكـد عـلى النقـاط التاليـة:

1 ـ ضرورة دعـم الاسـتثمار في المجـال السـينمائي، وتقديـم لـه التسـهيلات الممكنـة بمـا فيهـا الإقـراض والضرائـب والمسـاعدة التقنيـة، و«أن تتناسـب التسـهيلات طـرداً مـع ازديـاد العامـل الثقـافي».

2 ـ «إعـادة النظـر في نظـام حـصر الاسـتيراد عـلى أسـاس الانفتـاح والتشـجيع مـع رقابـة الدولـة «المرنـة والمتطـورة» بحيـث يعطـى القطـاع الخـاص تسـهيلات إداريـة وجمركيـة وتكـون عائـدات الضرائـب عـلى الاسـتيراد لصالـح المؤسسـة العامـة للسـينما. ويرفـق فتـح هـذا البـاب بفـرض نسـبة مـن العـرض المحـلي تشـجيعاً للإنتـاج المحـلي، مفترضـين زيـادة هـذا الإنتـاج».

3 ـ «تقديـم تسـهيلات للقطـاع الخـاص مـن أجـل تحسـين صالاتـه وتطويرهـا وحتـى هدمها لإنشـاء صـالات جديـدة... وعليـه يمكـن السـماح برفـع أسـعار البطاقـات مقابـل رسـوم معقولـة عـلى الأربـاح وهـذا يقتـضي تسـهيلات في مجـال الترخيـص والعمـران والقـروض والاسـتثمار والضرائـب والرسـوم».

4 ـ أن تقـوم المؤسسـة بتقديـم الخدمـات التقنيـة للقطـاع الخـاص «بتخفيضـات عاليـة تتناسـب مـع سـوية العمـل. مـما سـيخفض مـن كلفـة إنتـاج الفيلـم المحـلي الخـاص، وسـيعود عـلى المؤسسـة بأربـاح ترفـد ميزانيـة إنتاجهـا».

على الرغم من أن هذه المطالب تحيط بجميع الجوانب المتعلقة بالقطاع الخاص، غير أنه لابد من التوقف عند بعض النقاط بشيء من التفصيل. فلو توقفنا عند النقطة الأولى التي تطرحها الورقة والخاصة بالإنتاج سوف نتساءل أي صيغة تشريعية تلك التي ستتمكن من الإحاطة بمطلب كهذا، فهذا يعني وببساطة غياب نص تشريعي واضح يحدد قيمة القروض والضرائب على الأفلام، طالما أن قيمتها يجب أن تتناسب «طرداً مع ازدياد العامل الثقافي». وهكذا يمكننا تصور اللوحة التالية: كي يحصل فيلم ما على قرض مناسب سيكون عليه تقديم السيناريو إلى لجنة خاصة تقرر بعد قراءته نسبة «العامل الثقافي» فيه، وعلى أساسها تحدد قيمة القرض. وكي يعفى الفيلم المنتج من أكبر قدر من الضرائب عليه أن يخضع للجنة أخرى تحدد نسبة هذا «العامل الثقافي» داخله، وعلى أساسه كذلك يحدد حجم الضرائب عليه. وبالتالي إن ما ينتظر أي فيلم تجاري لا هم ثقافي له على الإطلاق، أدنى حد من القروض، وأعلى نسبة من الضرائب، وأعلى تكلفة مقابل المساعدة التقنية المقدمة. فهل تبدو مثل هذه المقدمات مشجعة لإنعاش الإنتاج السينمائي الخاص؟ حتماً لا، ففي الوقت الراهن لا نعتقد أنه من المفيد وضع أي عراقيل «ثقافية» أمام نهضة هذا القطاع، بل يجب تقديم أكبر قدر ممكن من الدعم والمساعدات له بتشريعات واضحة لا لبس فيها وبغض النظر عن «العامل الثقافي». ونقترح إعفاء شركات الإنتاج والاستثمار في مختلف القطاعات السينمائية من الضرائب لفترة خمس سنوات، وخاصة أن الإنتاج الخاص

يدخل منذ البداية مجازفة كبيرة. إذ أن استيراد وتوزيع الأفلام العربية والأجنبية من قبل القطاع الخاص سوف يشكل منافسة غير متكافئة بالنسبة للفيلم المحلي، وما تقترحه الورقة من فرض «نسبة من العرض المحلي تشجيعاً للإنتاج المحلي»، هو شيء جيد ومتبع في العديد من دول العالم، لكن في جميع الأحوال نحن لا نزال نتكلم عن افتراضات مجردة، فلا أحد يستطيع أن يجزم بأن الإنتاج المحلي سوف ينطلق غداً، والخطوة الأولى التي سيقوم بها القطاع الخاص لابد أن تتركز على تحديث وبناء صالات العرض التي يجب تتناسب أسعار بطاقاتها مع درجاتها واستثمارها على أساس إلغاء قانون حصر الاستيراد ـ مستفيداً في هذا المجال من تجربة مصر ولبنان في السنوات الأخيرة ـ وعلى الدولة بدورها تقديم كل المساعدات والتسهيلات الممكنة له. وأعتقد بأنه سيتحتم علينا الانتظار بضعة سنوات قبل أن يبدأ القطاع الخاص بالإنتاج المحلي المتواتر. مما يعني أن القيام الآن بإصدار تشريع يفرض نسبة من العرض المحلي على دور العرض في الوقت الذي لم ينطلق فيه الإنتاج المحلي بعد، وفي ظل المنافسة الخارجية القوية لن يساهم في تطوير هذا الإنتاج على الإطلاق، وسيغلفه لفترة طويلة بطابع شكلي، حيث سيقوم القطاع الخاص في هذه الحالة مضطراً إلى إنتاج أعمال هزيلة التكلفة سريعة الطبخ، لا تشكل الخسارة من جراء عرضها عبئاً كبيراً عليه. لذلك أعتقد أنه يجب البحث عن صيغ أخرى تحمي الإنتاج المحلي في حال انطلاقه دون الدفع به إلى الإنتاج الميكانيكي والشكلي.

بعـد ذلـك تتطـرق الورقـة لمجموعـة مـن المسـائل شـديدة الارتبـاط بتطـور الواقـع السـينمائي وهـي:

1ـ المجلـس الوطنـي للسـينما. حيـث تؤكـد عـلى ضرورة «إحداثـه كجهـة تنسـيق وربـط وتخطيـط تجمـع الأطـراف الثلاثـة (السـينمائيين، المؤسسـة، ممثلـين عـن القطـاع الخـاص) وترسـم الآفـاق المشـتركة للإنتـاج السـينمائي في سـوريا... وصـولاً إلى إنشـاء الصنـدوق الوطنـي لدعـم السـينما».

2 ـ المعهـد العـالي للسـينما. وتدعـو إلى «وضـع مشروعـه بالاعتـماد عـلى الكوادر السـينمائية السـورية وعـلى القاعـدة التقنيـة للمؤسسـة... إذ صـار ضرورة ملحـة لاحتيـاج السـينما السـورية إلى كـوادر شـابة...».

3 ـ مهرجـان دمشـق السـينمائي. وتقـترح بغيـة إنعاشـه منحـه «هامشـاً أعـرض مـن الحريـة الإداريـة والتنفيذيـة وبفصـل إدارتـه عـن إدارة المؤسسـة».

4 ـ العمـل عـلى نـشر الثقافـة السـينمائية. وذلـك «بتشـجيع النـوادي السـينمائية وتنشـيطها ودعمهـا... وتشـجيع سـينما الهـواة والتظاهـرات الخاصـة والعـروض في الصـالات غـير المخصصة...الـخ».

5 ـ إعـادة النظـر بقوانـين الرقابـة وآليـات عملهـا. فتطلـب مـن الرقابـة «أن تعـبر عـن ذائقـة الجمهـور وأن تحترمـه لا أن تكـون وصيـة عليـه فيصبـح تحديـد الفئـات العمريـة أسـاس آليـة عملهـا».

على الرغم من أن الورقة تؤكد على ضرورة إنشاء الصندوق الوطني لدعم السينما، غير أنها تغفل الجانب الأهم من الموضوع، والمتعلق بمصادر تمويل هذا الصندوق. فمن خلال كل ما جاء في الورقة لا نجد أي إشارة إلى هذه المصادر، وأعتقد هنا بأن عائدات الضرائب على الاستيراد يجب أن تكون من نصيب هذا الصندوق وليس لصالح مؤسسة السينما، بالإضافة إلى الواردات التي يمكن أن يحصل عليها عن طريق اقتطاع جزء من أسعار البطاقات، بل ويمكن إصدار تشريعات تعفي أي مؤسسة تجارية خاصة من نسبة معينة من الضرائب بمختلف أنواعها، تتناسب طرداً مع حجم مساهمتها في دعم هذا الصندوق. من جهة أخرى سيكون من الأجدى أن يتمتع هذا المجلس باستقلالية كاملة عن المؤسسة وأن يتشكل مجلس إدارته من السينمائيين وممثلين عن غرفة صناعة السينما، إذ على عاتقه بالذات تقع مهمة دعم الإنتاج المحلي بجميع اتجاهاته، والتأسيس لصناعة سينمائية سورية، وكذلك تبني تمويل الأفلام ذات الطابع التجريبي، ودعم النوادي والكتب والدوريات السينمائية، والتأسيس لأرشيف سينمائي في سوريا. أما المؤسسة فيجب أن تقتنع بوجودها كجهة سينمائية ـ ثقافية رافده لهذه الصناعة، وليست مركزاً لها. كما أن مثل هذه الاستقلالية كفيلة بخلق منافسة إيجابية بين المؤسسة والمجلس الوطني، تؤدي حتماً إلى تطوير أداء كل منهما. وهنا يطرح سؤال علينا نفسه: عن أي جهة سوف ينتخب السينمائيون إلى المجلس الوطني؟ إذ من المعروف أن السينمائيين في سورية يندرجون

في نقابة الفنانين جنباً إلى جنب مع الممثلين والمغنين والراقصات... الخ، وليس هناك نقابة (أو اتحاد) خاصة بهم، تسمح لهم بالتداول في شؤون السينما وقضاياها بصورة دائمة، وتدافع عن مصالحهم ومطالبهم. لذلك أعتقد أنه حان الوقت ـ وخاصة أن النشاط السينمائي لن يعود محصوراً في إطار المؤسسة ـ لتأسيس اتحاد للسينمائيين في سورية، ينتخب منه كل بضعة أعوام ممثلين إلى المجلس الوطني.

أما المطالب المتبقية فإنها تعيد للذهن من جديد المرات الكثيرة التي طرحت فيها، وتجعلنا نتساءل إلى متى سيبقى السينمائيون والمثقفون عموماً على هامش القرار والفعل، دون أن يشكلوا أداة ضغط حقيقية وراء مطالبهم، وإلى متى ستبقى المبادرة المستقلة عن الدولة غائبة لديهم، فإن لم تشرع الدولة بتأسيس المعهد العالي للسينما، ألا يستطيع السينمائيون إحداث معاهد صغيرة خاصة تؤهل حد أدنى من المساعدين الفنيين لدخول المجال السينمائي، وألا يشكل واقع النادي السينمائي بدمشق الذي عاد إلى نشاطه منذ أكثر من عام دون أن يستطيع خلاله تقديم أكثر من أربعة عروض دليلاً على بعد السينمائيين وعدم التفافهم ودعمهم له.

وأخيراً نتساءل ماذا سيكون مصير جميع هذه الحوارات والنقاشات والاقتراحات والمشاريع والمطالب التي تطرح اليوم والحال كذلك. أعتقد أنه إذا لم تدرك الدولة المسؤولية الكبيرة الملقاة على عاتقها اليوم، والتي تكمن في إقرار ووضع الصيغ التشريعية لما سيجتمع السينمائيون عليه من توصيات في مؤتمرهم القادم، وليس

بفـرض تشريعاتهـا الخاصـة عليهـم بصـورة تعسـفية. وإذا لم يـدرك السـينمائيون بـأن عليهم ليـس فقـط الخـروج بتوصيـات، بـل والعمـل الحثيـث عـلى أن تخـرج هـذه التوصيـات إلى الحيـاة بصـورة فعليـة، والضغـط في هـذا الاتجـاه. أعتقـد أنـه إذا لم نـدرك كل هـذا اليـوم سـنعود بعـد عـشرة أعـوام ونكـرر كل مـا قيـل قبـل عشريـن عامـاً.

مهرجاننا السينمائي وإشكالية الهوية

في ظل الواقع المأساوي الذي لم تزل السينما السورية تعايشه عاماً بعد عام على كافة المستويات من حجم الإنتاج السنوي المتواضع، إلى حالة صالات العرض المتردية وعددها القليل وغياب الأفلام الجديدة والجيدة عن شاشاتها وابتعاد الجمهور نتيجة ذلك عنها، إلى قلة التظاهرات السينمائية وعشوائية تنظيمها، وعزلة وركود النوادي السينمائية وتعثرها المستمر، يبدو مهرجان دمشق حالة استثنائية من حيث الزخم والثراء والتنوع. إذ نجد عشاق السينما والذين يشكل الجمهور الشاب قسمهم الأعظم يلهثون بين الصالات محاولين التوفيق بين كلاسيكيات السينما وآخر الأفلام الكبيرة في الوطن العربي والعالم وعروض المسابقة الرسمية، محطمين الأرقام القياسية في المشاهدة التي وصلت في المهرجان الماضي إلى خمسة أو ستة أفلام في اليوم. مما جعل الكثيرون يتساءلون من الإعياء وللمرة الألف إلى متى يستمر واقع السينما المتردي في سورية على ما هو عليه؟ وألا يبدو المهرجان بتكاليفه المادية العالية والممول من قبل الدولة وسط هذا الواقع ظاهرة دعائية إعلامية أكثر مما هو غاية ثقافية فنية؟!
التساؤل أصبح أكثر إلحاحاً قبل عامين عندما تقرر إلغاء طابعه القديم من مهرجان للقارات الثلاث إلى مهرجان منفتح على العالم بأجمعه، سعياً إلى تحويله فيما لو

استوفى شروط الاتحاد الدولي للمنتجين FIAPF إلى «مهرجان دولي». أما عن جدوى مثل هذه التحول أو عدم جدواه ـ السؤال الذي كان يفترض أن يطرح لنقاش واسع في وسائل الإعلام، يشارك فيه السينمائيون والصحفيون والنقاد، قبل أن تجزم وتبت به الجهات المعنية متفردة كالعادة ـ نجد أنه لابد من الوقوف على مضمونه وإمكانية تحقيقه، بغية الوصول إلى إجابة أو تصور أكثر موضوعية، كمقدمة لحوار نرجو أن يساهم فيه جميع المعنيين، ونحن على عشية الدورة الثالثة عشرة للمهرجان.

لا شك أن هذا الانفتاح انعكس إيجابياً على سوية الأعمال التي شاركت في مسابقة الأفلام الطويلة في الدورة السابقة. لكن ذلك لم يكن صدفة، فمعظمها شارك في مهرجانات أخرى وبعضها حصد عدداً غير قليل من الجوائز. والنتيجة أن جميع الأفلام التي نالت جوائز هذه المسابقة: «أبردين»، «الكل مشهور»، «خبز وزنبق» كانت من إنتاج أوربي وحطت في دمشق بعد أن دارت مهرجانات العالم ورشحت أو نالت الكثير من جوائزها. أما حصة آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية فقد تمثلت في جائزة واحدة ولفيلم سوري، لتبدو جوائز الأفلام القصيرة والتسجيلية وكأنها نوع من الترضية للقارات الثلاثة. دون أن ننسى ابتكار المهرجان لجائزة أفضل فيلم عربي، وكأنه يفترض مسبقاً عدم أهلية السينمات العربية للمنافسة على جوائزه الأساسية. مما يجعلنا نتساءل عن المعنى في تكريم أفلام سبق أن كرمت في العديد من المهرجانات الأخرى، ودعمها مادياً في الوقت الذي يتخبط المخرجون العرب فيه

داخـل دائـرة العجـز المسـتمر والبحـث عـن فرصـة لتمويـل أعمالهـم.

قـد تكـون الإجابـة أنـه دون هـذا التحـول والانفتـاح والتغيـير في هويـة المهرجـان، لـن يسـتطيع أن ينـال اعـتراف الاتحـاد الـدولي للمنتجـين. إن هـذه النقطـة التـي بـدت وكأنهـا بديهيـة في العديـد مـن التصريحـات والمقـالات، هـي أبعـد مـا تكـون عـن الحقيقـة.

إذ يعـترف الاتحـاد الـدولي للمنتجـين بأربعـة أقسـام مـن المهرجانـات. القسـم الأول منهـا مهرجانـات تضـم مسـابقة دوليـة وعددهـا 12، ويشـار إليهـا غالبـاً بالفئـة A وهـي: برلـين، مـار ديـل بلاتـا، كان، شـنغهاي، موسـكو، كارلـوفي فـاري، لوكارنـو، مونتريـال، فينيسـيا، سـان سيباسـتيان، القاهـرة، طوكيـو. الثـاني يضـم مهرجانـات متخصصـة مـع مسـابقة، ومنهـا مهرجـان كارتاغينـا لأفـلام أمريـكا اللاتينيـة، ومهرجـان بروكسـل للفيلـم الأوربي، ومهرجـان نامـور للأفـلام الناطقـة بالفرنسـية ومهرجـان نيودلهـي للأفـلام الأسـيوية. أمـا القسـم الثالـث فيضـم مهرجانـات مـن غـير مسـابقة مثـل مهرجـان هونـغ كونـغ و سـيدني و تورنتـو و لنـدن. والرابـع خـاص بالأفـلام الروائيـة القصـيرة أوالتسـجيلية مثـل مهرجـان أبرهـاوزن وكاركـو وتامبـير. ومجمـوع هـذه المهرجانـات المعـترف بهـا مـن قبـل الاتحـاد حـوالي 56 مهرجانـاً مقابـل أكـثر مـن ثلاثـة آلاف تقـام في أنحـاء العـالم.

إذن مـن حيـث المبـدأ يمكـن لمهرجـان دمشـق حتـى في صيغتـه القديمـة أن يحصـل عـلى اعـتراف الاتحـاد، لينضـم إلى قسـم المهرجانـات المتخصصـة مـع مسـابقة. أمـا بصيغتـه الجديـدة فهـو يسـعى للانضـمام إلى القسـم الأول منهـا، أي إلى المهرجانـات الأكـثر شـهرة في

العالم!! وهنا تطرح مجموعة من الأسئلة نفسها: هل نستطيع حقاً أن ننضم إلى هذه الفئة من المهرجانات؟ وهل ثمة جدوى من الانضمام إليها أصلاً؟

نلاحظ أنه ضمن مهرجانات هذه الفئة لا يوجد أي مهرجان أمريكي، أي أن الدولة التي تمتلك أكبر صناعة سينمائية في العالم، ليس عندها مهرجان دولي مع مسابقة معترف به من قبل الاتحاد، علماً أنه يقام في الولايات المتحدة أكثر من 120 مهرجاناً. بل إن دولاً كثيرة متقدمة سينمائياً وبمراحل طويلة على سوريا لا تملك هكذا مهرجانات. الأمر الذي يفترض أن يدفعنا إلى التوقف والإمعان طويلاً في هذه الظاهرة، والتساؤل بقوة عن السبب وراء عدم سعي هذه الدول للحصول على اعتراف الاتحاد بمهرجاناتها الكثيرة.

ربما يكمن السبب في الشروط التي يضعها الاتحاد للاعتراف بهذا النوع من المهرجانات. إذ يجب أن تنظم سنوياً وبمواعيد محددة، كما أنها لا تستطيع قبول أي فيلم في مسابقتها فيما لو شارك في مسابقة مهرجان آخر. ويحدد الاتحاد شروط اختيار ونقل وحفظ وعرض الأفلام فيها، ويراقب مستوى التغطية الإعلامية والتنظيم وقوة تواجد أرباب صناعة السينما خلال سيرها. فاعتراف الاتحاد بمهرجانات هذه الفئة، هو في واقع الأمر اعتراف بأهليتها كسوق سينمائي عالمي، قادر بالفعل على ربط شبكات المنتجين والموزعين والعارضين بعضهم ببعض. وهذا بالضبط ما تؤكده فيليس موليت مديرة المهرجانات والأعلام في الاتحاد، إذ تشير إلى أن أهدافه هي الدفاع عن

مصالح المنتجين والترويج لأفلامهم وتوزيعها، ومن هنا يأتي اهتمامهم بسمعة وهيبة ومستوى المهرجان الذي يذهبون بأفلامهم إليه، ومن هنا نستطيع أن نفهم السبب في تباين أهمية مهرجانات هذه الفئة نفسها بالنسبة للمنتجين والموزعين السينمائيين في العالم.

من كل ذلك نستنتج أن سوريا الفقيرة سينمائياً بإنتاجها وسوقها وعدد صالاتها وإعلامها تفتقد تماماً إلى البنية التحتية التي تخول الاتحاد الاعتراف بمهرجانها. والحقيقة أنه إذا ما تم تجاوز هذا الواقع السينمائي المرير في سوريا ولو من أجل خاطر عيون الاتحاد الدولي للمنتجين، فلا شك أن ذلك أمر يستحق كل تقدير. لكن دعونا نفكر ما الذي سنجنيه من اعتراف الاتحاد بمهرجاننا على مستوى عروضه؟ أليس من الوهم الاعتقاد أن فيلماً كبيراً ما سيترك كان وفينيسيا وبرلين ومونتريال ويأتي إلى دمشق. جميعنا نعلم أنه حتى الأفلام الكبيرة التي تنتج في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية تفضل المشاركة في المهرجانات الدولية ذات السمعة المرموقة، والتي تحقق لها أفضل مستوى من الانتشار والتوزيع، وستبقى بعيدة عن مهرجان دمشق حتى فيما لو حصل على اعتراف الاتحاد الدولي للمنتجين به.

إذن لماذا نقيد أنفسنا من غير هدف واضح. أليس جديراً بنا أن نعترف بأنفسنا أولاً بما لدينا، وبما ينقصنا، وبما نصبو إليه قبل أن نبحث عن اعتراف الآخرين. أليس من الأجدى وضع سياسة ثقافية سينمائية متكاملة تنهض بالواقع السينمائي في البلاد ضمن

الإمكانيات المتاحة التي لا يجب التفريط بها لغايات دعائية بأي شكل من الأشكال، وذلك عبر حوار هادئ وصريح يشارك فيه كل من يرى في السينما هماً شخصياً، وشأناً وطنياً آن له أن ينهض بعد طول سبات.

جريدة «النور» السورية 2003.

قبل أن ينقرض السينمائيون

منذ فترة غير بعيدة اجتمع رئيس الجمهورية مع عدد من الفنانين، حيث جرت مناقشة العديد من القضايا والمسائل والقوانين، فأقترح الممثل جمال سليمان «التوقف لفترة عن قبول دفعات جديدة في قسم النقد» كما جاء على لسانه في اللقاء الذي أجرته «الكفاح العربي» معه في 2003/06/24، ليقترح «بدلاً عنها دفعات من الشباب الراغب في دراسة المهن التقنية والفنية» مبرراً وجهة نظره هذه بأن «القسم خرج منذ إنشائه حوالي 200 خريج ولأسباب لابد من تفحصها لا يعمل في مجال النقد إلا أقل من خمسة بالمائة» إذ تحاول البقية العمل في مجالات فنية أخرى، بالمقابل يرى أننا «في المسرح والتلفزيون والسينما نفتقر إلى تقنيين لخدمة العمل الفني». على الجهة الأخرى أصدر مجموعة من طلاب وخريجي المعهد وعدد من المثقفين والفنانين بياناً يندد بالاقتراح، ويشير إلى «حملة شعواء» يقودها الممثل سليمان على قسم النقد «مطالباً بإغلاقه واستبداله بقسم للتقنيات المسرحية»، ووصول الأمر به إلى «استعداء أعلى سلطة في البلد على هذا القسم ووجوده»، ليناشد البيان «الجهات الثقافية أن تتضامن معهم كي لا تنجح هذه الحملة التي تعود لأسباب محض شخصية، كونها تحمل في جوهرها ضيقاً بالنقد والنقاد»...

قبل التوقف عند جوهر المسألة المرتبط أساساً ليس فقط بقسم النقد وإنما بواقع تدريس الفنون السمعية - البصرية عموماً، لابد من التطرق إلى دلالة هذه الواقعة لصلتها الوثيقة بالطريقة التي قد يتم تناول المسألة بها مستقبلاً، أو ربما تجاهلها تماماً. فما حدث لا يمثل ظاهرة ديمقراطية في الواقع بقدر ما يعكس حالة مرضية ناجمة عن غياب آليات حقيقية وفعالة للحوار، والأخطر انتفاء آليات متممة لترجمة هذا حوار إلى واقع جديد يتجاوز القديم.

وإلا لماذا لا تطرح مسألة إيقاف «قسم النقد» مع كل مبرراتها في أروقة المعهد العالي للفنون المسرحية، أو في وسائل الأعلام المحلية لمداولتها وإشباعها جدلاً ومن ثم الخروج برؤية مشتركة حولها، وإنما على مستوى لقاء مع رئيس الجمهورية؟ ولماذا يأتي الرد في صيغة بيان عنيف ومقتضب يتجاهل جميع الإشكاليات والتساؤلات المتعلقة بهذا القسم، ودون أن يحمل أي رؤى أو إجابات أو اقتراحات بشأنها، بل يختزلها بصورة كاريكاتورية إلى «أسباب محض شخصية»؟

إن الأمر برمته يعكس خللاً كبيراً في شبكة العلاقات القائمة بين الدولة والمؤسسات والأعلام والمثقفين. فالأعلام لدينا يبدو حتى الآن مغيباً عندما يتعلق الأمر بالمسائل ذات الحساسية، التي جرى التقليد على تجاهلها تخوفاً من أعباء أي مسائلة قد تمس الطموح الجامح للبعض في المحافظة على مناصبه أو التدرج بها إلى الأعلى، أو إقصائها من قبل الرقيب الذي يفضل المنع على المجازفة، وكأن هذه المسائل من اختصاص

الصحافـة اللبنانيـة وحدهـا. أمـا المؤسسـات فقـد أفقدتهـا اتكاليتهـا وعـدم اسـتقلاليتها بصـورة فعليـة واعتيادهـا عـلى انتظـار الأوامـر مـن فـوق وتخوفهـا مـن المسـؤولية جـزءاً هامـاً مـن حيويتهـا وفعاليتهـا وقدرتهـا عـلى التـصرف بشـؤونها بمـا ترتئيـه لارتقائهـا وتطورهـا. فافتقـد نتيجـة ذلـك المثقفـون مـن باحثـين وتكنوقراطيـين ومبدعـين القاعـدة المؤسسـاتية - الإداريـة للحـراك الداخـلي الفعـال ضمـن وظائفهـم، وضجـروا الاقـتراب مـن الأعـلام المحـلي بعـد أن كـف عـن كونـه سـلطة رابعـة تقـوم عـبر ممارسـتها لصلاحياتهـا في النقـد والرقابـة بـدور المحـرض الخارجـي لهـذه المؤسسـات باتجـاه تصويـب أعمالهـا، مـما أوقعهـم في حالـة عجـز، ودفعهـم للبحـث عـن أشـكال ومنافـذ أخـرى للتعبـير.

كل ذلـك أوجـد قناعـة راسـخة في المجتمـع أن التغيـير منـوط بصـورة أساسـية بمراكـز صناعـة القـرار، والتـي في الواقـع لا تصنعـه بقـدر مـا تعطـي التوجيهـات للمؤسسـة المعنيـة بـه مـن أجـل إعـداده بعـد دراسـة كافـة الجوانـب ذات العلاقـة، لكـن الطامـة الكـبرى أن الكثـير مـن هـذه المؤسسـات لم تعتـد التعامـل مـع صيـغ ديمقراطيـة يسـهم مـن خلالهـا أكـبر عـدد مـن المختصـين والباحثـين في الوصـول للصيغـة الأمثـل لهـذا القـرار، ومـن هنـا يمكننـا فهـم دلالـة البيـان كـرد فعـل وقـائي تجـاه ذلـك السـلوك التعسـفي الـذي كثـيراً مـا تمارسـه مؤسسـات الدولـة بإصدارهـا قوانـين ومراسـيم وتعليـمات تنفيذيـة بعيـداً عن رؤى أصحـاب المصلحـة المبـاشرة فيهـا والمعنيـين عضويـاً بهـا، كـما حـدث قبـل بضـع سـنوات عندمـا حاولـت وزارة الثقافـة تمريـر قانـون يتعلـق بمسـتقبل المؤسسـة العامـة للسـينما

متجاهلة موقف السينمائيين منه، الذي جاء فيما بعد ضمن ورقة عمل وقعها أكثر من أربعين شخصاً!!

على كل حال وطالما طرحت مسألة قسم النقد، دعونا نتطرق إلى ما هو أبعد من ذلك، وأكثر مأساوية من إغلاقه، إلا وهو عدم وجود حتى اللحظة في سوريا أي معهد للدراسات السينمائية، على الرغم من توفر كادر كبير من المخرجين وأقل من مديري التصوير والمونتيريين ومهندسي الصوت ومصممي الديكور... الخ، من ذوي التأهيل الأكاديمي العالي والخبرة الجيدة. وخاصة أن إيفاد الطلاب إلى الخارج لدراسة هذه الفنون قد تراجع بصورة كبيرة في العقد الأخير، إن لم يتوقف تماماً. الأمر الذي يهدد في المستقبل بموت السينما السورية، ليس بسبب ضعف التمويل والتوزيع، ولا بسبب غياب الصالات والمشاهدين، بل وببساطة شديدة بسبب انقراض السينمائيين السوريين.

إن وجود مثل هذا المعهد من شأنه أن يحل تلقائياً إحدى الإشكاليات المتعلقة بقسم النقد المسرحي، وأقصد تحديداً توجه جزء كبير من خريجيه للعمل في مجالات إبداعية أخرى كالسيناريو أو الإخراج أو الديكور أو غير ذلك. فهذا الأمر يحدث من وجهة نظري لكون هذا القسم يمثل الملجأ الوحيد لجميع أصحاب الميول الفنية السمعبصرية، والذي يمكن الانطلاق منه فيما بعد نحو العمل المرغوب أساساً من قبل الخريج. مما يعني أن هذا الحالة سوف تتغير حتماً فيما لو وجدت أقسام

أخـرى في المعهـد، أو تـم تأسـيس معهـد للدراسـات السـينمائية، أو معهـد أوسـع للفنـون السـمعية - البصريـة، وهـو الأفضـل، حيـث يمكـن ربـط تدريـس العديـد مـن الاختصاصـات بعلاقتهـا مـع السـينما والمـسرح والتلفزيـون معـاً، إذ عـلى الرغـم مـن تمايـز الاختصاصـات السـمعبصرية في كل مـن هـذه المجـالات أو بعضهـا، لكـن ثمـة أيضـاً الكثـير مـن القواسـم المشـتركة فيـما بينهـا، وطالمـا أثبـت الواقـع العمـلي أن أصحـاب المهـن الفنيـة يتنقلـون بـين جميـع هـذه الفنـون، سـوف يشـكل مثـل هـذا المعهـد القاعـدة العلميـة المعرفيـة لرفدهـا بصـورة مسـتمرة بالكـوادر المؤهلـة والخـبرات اللازمـة لهـا.

لكـن هـل يجـري طـرح هـذه المسـألة للمـرة الأولى؟ بالتأكيـد لا. وربمـا سـوف يطـرح مجـدداً بعـد عـشرة أو عشريـن عامـاً، ولنتذكـر في هـذا السـياق وكمثـال فاقـع كـم مـن السـنين تطلـب إلغـاء قانـون حـصر الاسـتيراد للأفـلام السـينمائية، ولنعـود إلى ورقـة العمـل التـي قدمهـا السـينمائيون قبـل سـنوات ونتسـاءل إلى مـاذا انتهـت؟ صحيـح أن الخلـل القائـم في شـبكة العلاقـات التـي أشرنـا إليهـا آنفـاً أدى إلى إقصـاء المثقـف بدرجـة كبـيرة عـن الواقـع وتقليـص دوره وتأثـيره فيـه، لكـن مـن جهـة أخـرى سـوف تصبـح جميـع الطروحـات والمشـاريع الثقافيـة ضربـاً مـن العبـث في حـال ركـون المثقـف لهـذا الواقـع، واكتفائـه بالانتظـار في كل مـرة إلى أن تسـتجيب مؤسسـات الدولـة تلقائيـاً لمـا يطرحـه، متجاهـلاً الـدور الـذي يمكـن أن تلعبـه أدوات الضغـط والمتابعـة لتحقيـق الاسـتجابة المطلوبـة. ومـا كانـت ورقـة عمـل السـينمائيين في اعتقـادي ـ وقبلهـا الكثـير مـن الآراء

والمشاريع ـ لتلقى هذا المصير من الإهمال لو كان ثمة اتحاد مستقل للسينمائيين السوريين، يشكل الحامل الشرعي والديمقراطي لطموحاتهم وتوجهاتهم ومشاريعهم وحلولهم لقضاياهم، ومن ثم عامل ضغط لتحقيق التشريعات التي تصب في مصلحة السينما والسينمائيين.

جريدة «النور» السورية 2003.

كي يبقى الحوار مستمراً

(ملاحظات على مداخلة الأحمد)

الغاية من أي ملف صحفي تسليط وتكثيف الأضواء بصورة منهجية على القضية موضوع الملف، دون أن يعني ذلك استنفاذ الآراء واقتصارها على ما جاء فيه. لذلك إذا ما عدنا إلى ملف السينما السورية الذي طرحته صحيفة «النور» منذ فترة سنفاجئ بغياب أي منهجية واضحة في طرح وتوصيف ومناقشة واقع السينما في سوريا بشتى جوانبه، فاختفت تقريباً الدراسات الخاصة التي تعالج قضية بعينها تحت عناوين عريضة محددة وما أكثرها: المؤسسة العامة للسينما، الإنتاج السينمائي، مهرجان دمشق السينمائي، دور العرض، النوادي السينمائية، التشريعات السينمائية، الرقابة... الخ، مما جعل مواد الملف تتأرجح ما بين الذكريات والانطباعات والشهادات والتأريخ والإحصاء والردود، بل ولم يجد أحدهم أي غضاضة في المشاركة بمقالة نشرها من قبل في صحيفة أخرى. وهو ما أدى على الرغم من الإضاءات والآراء والانتقادات الكثيرة والهامة التي قدمها الملف على مدى 11 حلقة ومساهمة 18 شخصاً إلى خلوه من دراسات تتطرق إلى قضايا هامة كالإنتاج السينمائي للقطاع الخاص وواقع النوادي السينمائية في البلاد. وفي الواقع يكفي أن نعود إلى الخاتمة التي أنهى المخرج ريمون

بطرس فيها الملف كي ندرك الكم الهائل من المسائل التي لم يتطرق إليها والمشكلات التي لم يكشف عنها وذلك في إطار المؤسسة العامة للسينما فحسب.

مع انتهاء الملف قررت الصحيفة للأسف إغلاق الحوار حول كل ما طرح فيه من آراء ووجهات نظر، لكن طالما أن جميع القضايا الإشكالية المتعلقة بواقعنا السينمائي لا تزال قائمة، يجب أن يبقى الحوار حولها مستمراً ولا يحق لأحد إغلاقه، وانطلاقاً من هذه القناعة ندفع بهذه المقالة إلى النشر عن طريق الإنترنت.

تكتسب المداخلة التي قدمها الأستاذ محمد الأحمد ضمن الملف أهميتها ليس فقط من كونها تمس الكثير من القضايا الأساسية العالقة والإشكالية في سينمانا، بل ومن كونها تصدر عنه بالذات بصفته مديراً للمؤسسة العامة للسينما التي لا تزال العصب الأساسي للواقع السينمائي في البلاد، ولهذا الأمر دلالته الكبيرة، إذ يعبر عن العقلية التي تتحكم في هذا العصب وتحدد استراتيجيات عمله وأطر حراكه المستقبلية، لذاك وجدنا لزاماً علينا مناقشة بعض القضايا المطروحة في المداخلة، والتي نختلف في تصوراتنا ورؤيتنا لها.

مذكرة... وصالات

لا شك أنه لأمر مفرح ويدعو لكثير من التفاؤل أن تتشكل لجنة تضم ممثلين عن شتى الفعاليات السينمائية بالإضافة إلى أعضاء من مجلس الشعب، وتصدر بعد

اجتماعـات عديـدة مذكـرة إلى رئيـس الجمهوريـة تتطـرق «إلى جميـع نواحـي العمليـة السـينمائية، وتتضمـن توصيـات عـدة تتعلـق بالمؤسسـة والمهرجـان ودعـم القطـاع الخـاص». لكـن مـا لا يبـدو مفهومـاً عـلى الإطـلاق لمـاذا هـذا التعتيـم والتسـتر عـلى مذكـرة بهـذا القـدر مـن الأهميـة، أليـس مـن حـق الجميـع معرفـة أسـماء أعضـاء اللجنـة التـي صاغتهـا، والأهـم حقنـا في معرفـة ماهيـة التوصيـات التـي جـاءت فيهـا. ولـولا تطـرق الأسـتاذ الأحمـد لموضـوع الصـالات لمـا علمنـا شـيئاً عـما تقترحـه مـن حلـول بشـأنها. بـل أن مـن حـق جميـع الفعاليـات السـينمائية مـن خـارج هـذه اللجنـة المسـاهمة في النقـاش حولهـا، وكل مـا كان يتطلبـه الأمـر نـشر مـشروع هـذه المذكـرة في وسـائل الإعـلام، ومـن ثـم قيـام اللجنـة بدراسـة المسـاهمات والأبحـاث والمقـالات المقدمـة بشـأنها أو عـلى الأقـل الاسـتئناس بهـا قبـل وضـع صيغتهـا النهائيـة لهـا ورفعهـا للتوقيـع. بـدلاً مـن أن تضطـر الفعاليـات السـينمائية للقيـام بذلـك بعـد تشريـع القوانـين والتوقيـع عليهـا، أي عندمـا لا يعـود لذلـك أي فائـدة كـما تعلمنـا التجربـة، وفي أفضـل الأحـوال قـد تجـري بعـض التعديـلات عليهـا بعـد مـضي سـنوات. ولنـا في القانـون رقـم 4 الخـاص بتحديـث الصـالات خـير مثـال عـلى ذلـك، إذ لم تخـل مـادة منـه مـن الثغـرات، فقـد حـدد فـترة الإعفـاء مـن الرسـوم الجمركيـة عـلى التجهيـزات بفـترات قصـيرة مفترضـاً سـلفاً وجـود السـيولة الماليـة المناسـبة لـدى أصحـاب الصـالات، وربـط إعفاءهـا مـن ضريبـة الدخـل ورسـوم الإدارة المحليـة والملاهـي (ولم يعفهـا مـن الضرائـب والرسـوم الأخـرى والكثـيرة) بإجـراء

عمليـة التحديـث أولاً، بـدلاً مـن إعفاءهـا مبـاشرة كي يسـمح للصـالات بتحقيـق أربـاح تسـاعدها عـلى التحديـث لاحقـاً، وهـدد أصحـاب الصـالات لأسـباب عصيـة عـلى الفهـم بدفـع كامـل الرسـوم الجمركيـة وغرامـة تعـادل خمسـة أضعافهـا فيـما لـو لم تسـتخدم التجهيـزات المسـتورة خـلال سـنة ونصـف! ولم ينـس تخصيـص مبلـغ يقتطـع مـن كل فيلـم مسـتورد لصالـح المؤسسـة. هـذا دون أن يقـوم القانـون بإلغـاء أو تعديـل مراسـيم وقوانـين سـابقة وذات صلـة بموضـوع الصـالات. ونلاحـظ أن توصيـات المذكـرة المشـار إليهـا تسـتدرك جميـع هـذه الثغـرات، لكـن لمـاذا الآن وليـس قبـل ثـلاث سـنوات عندمـا سـن القانـون رقـم 4؟ أعتقـد أن السـبب يعـود إلى آليـات العمـل القائمـة عـلى إقصـاء الفعاليـات السـينمائية عـن المسـاهمة الفعليـة في صياغـة التشريعـات المنظمـة لمجالهـم، وهـو مـا جعـل القانـون المذكـور يخـرج بهـذه الصـورة عديمـة الفاعليـة، وتطلـب الآن تشريـع قانـون أخـر يبـدو مـن خـلال المقتطفـات التـي قدمهـا لنـا الأسـتاذ الأحمـد في مداخلتـه أكـثر اتزانـاً بعـد أن توسـعت مسـاهمة ممثـلي هـذه الفعاليـات في صياغتـه، ومـن الممكـن اسـتدراك مـا قـد يشـوبه مـن ثغـرات بنـشر المذكـرة بصفتهـا مـشروع أولي لـه ـ وفتـح الحـوار حولهـا.

الطابع الاقتصادي للمؤسسة

يقـول الأسـتاذ الأحمـد «أجـل المؤسسـة هيئـة اقتصاديـة، وهـي تعمـل وفـق قوانـين الاقتصـاد وبوسـائله، وينبغـي عليهـا أن تمـول مشـاريعها مـن ارداتهـا الذاتيـة. ولكـن هـذا

لا يتـم ولا يجـوز أن يتـم بـأي ثمـن. فللمؤسسـة دور تثقيفـي وتنويـري لا يقـدر عـلى القيـام بـه أي منتج خـاص، ولهـذا ثمنـه وضريبتـه»، وهـذا الـكلام الـذي نتفـق معـه (مـع تحفظنـا لمـا يمكـن للقطـاع الخـاص القيـام بـه فيـما لـو أتيحـت لـه الظـروف الملائمـة) يعنـي أن المؤسسـة تعمـل وفـق قوانـين غـير مجديـة طالمـا أن «هـذا لا يتـم»، وطالمـا أنـه «لا يجـوز أن يتـم بـأي ثمـن» فذلـك يعنـي منطقيـاً ضرورة تغيـير هـذه القوانـين. لكـن ورغـم إقـرار الأسـتاذ الأحمـد بالإضافـة إلى ذلـك أن إزالـة الطابـع الاقتصـادي للمؤسسـة كفيـل بطـوي العديـد مـن الهمـوم والإشـكاليات، نجـده بـات الآن متأكـداً «مـن ضرورة أن تبقـى المؤسسـة عـلى طابعهـا الاقتصـادي رغـم كل شيء»! ويـبرر هـذا التبـدل في الموقـف بقولـه أن «السـينما اقتصـاد قبـل أن تكـون فنـاً. هـذا هـو قدرهـا، وهـو أحـد أسرار عظمتهـا وازدهارهـا وهـو في الوقـت نفسـه نقطـة ضعفهـا». ونسـارع ونقـول إن ذلـك أيضـاً صحيح، لكـن الأسـتاذ الأحمـد يقفـز هنـا مـن تشـخيص حالـة محـددة خاصـة بواقـع المؤسسـة الراهـن مؤكـداً مـا تتضمنـه مـن تناقـض صـارخ إلى الدفـاع عـن حالـة عموميـة لا علاقـة لنـا بهـا. نعـم المقولـة آنفـة الذكـر صحيحـة لكـن ليـس في المطلـق وإنمـا ضمـن سـياقات محـددة تصبـح خارجهـا مجـرد شـعارات لا معنـى لهـا. السـينما اقتصـاد حيـث توجـد اقتصاديـات للسـينما، أي حيـث توجـد منظومـة ضخمـة ومتكاملـة مـن شركات الإنتـاج وشركات التوزيـع وصـالات العـرض التـي تتـداول الأفـلام المتنافسـة وتغـري بإعلاناتهـا جمهـوراً ضخـماً ليرتادهـا ويرفـع مـن حجـم إيراداتهـا، أمـا بغيـاب كل ذلـك كـما هـو

الحال عندنا فعن أي اقتصاد يمكن أن نتكلم. وحتى بوجود هذه الاقتصاديات يبقى للدولة دوراً أساسياً في دعم السينما للحفاظ على جانب هام من عظمتها وازدهارها يمكن أن يضمحل ويذوب من دونها. ولعله من المفيد الإشارة هنا إلى أن الكثير من النقاشات تجري اليوم في أوربا حول طبيعة دور الدولة في هذا الاتجاه، وذلك بين تيارين أحدهما ينطلق من مفهوم اقتصادي بحت يرى أن على الدولة دعم الأعمال القادرة على تحقيق الأرباح ومنافسة نظيرتها الأمريكية في السوق المحلية، وأخر يقف مع دعم الأفلام التي لا تستطيع مجاراة قوانين السوق الصارمة على رغم ما قد تحمله من قيم فنية وثقافية. ولا يزال الواقع يفرض دعم النوعية الثانية رغم انخفاض هذا الدعم في بعض البلدان مؤخراً، فالأفلام المجدية اقتصادياً يتكفل السوق نفسه بدعمها سواء من ناحية الإيرادات أو استقطاب شركات الإنتاج لصناعها. دون أن يعني ذلك عدم حصول هذه النوعية على أشكال معينة من الدعم. لذلك لا يبدو مفهوماً على الإطلاق معنى الاقتصاد الذي يطرحه الأستاذ الأحمد، فالإشكالية آنفة الذكر ليس لها وجود أصلاً في سوريا، وحتى إذا ما ظهرت يوماً ما (بعد عمر طويل) في ظل ازدهار الواقع السينمائي بكافة معطياته يبقى من واجب الدولة دعم السينما الضعيفة التي لا تستطيع الاستمرار من دونها كما هو الأمر في العالم أجمع، أي أن «إعادة تنظيم السوق الداخلية وصالاتها» لن يغير شيئاً في الموضوع. ثم ألا تكفي تجربة ربع قرن من هيمنة الطابع الاقتصادي للمؤسسة كي تقنعنا حصيلتها

الإنتاجيـة «الباهـرة» وإيراداتهـا «الخياليـة» مـن الأفـلام بعـدم جـدواه؟ ألا يكفـي هـذا الثمـن الباهـظ الـذي دفعتـه السـينما السـورية؟ ومـا الـذي تغـير اليـوم كي يؤمـن الأسـتاذ الأحمـد «بقدرتنـا كسـينمائيين وإدارة عـلى تحويـل نقطـة ضعـف المؤسسـة ـ الاقتصـاد ـ إلى نقطـة قـوة» والأهـم كيـف!؟

أمـا القـول أن «الموافقـة عـلى تحويـل المؤسسـة إلى هيئـة إداريـة تعنـي الموافقـة عـلى استسـلامها للترهـل والغـرق في المزيـد مـن البيروقراطيـة والروتـين» فأعتقـد أنـه يحتـاج إلى الكثـير مـن التدقيـق. فالمؤسسـة لم تسـلم طيلـة ربـع قـرن مـن هيمنـة الطابـع الاقتصـادي عليهـا لا مـن الترهـل ولا البيروقراطيـة ولا الروتـين، وبالتأكيـد لـن تسـلم بمجـرد تغيـير طابعهـا، لأن هـذه الآفـات لا علاقـة لهـا بطابـع المؤسسـة، وسـنجدها في أي مؤسسـة قطـاع عـام لدينـا لارتباطهـا بمجمـل تركيبـة الدولـة ومـا أفرزتـه مـن عقليـات وسـلوكيات وآليـات عمـل تتسـم بالانتهازيـة والوصوليـة واللامبـالاة، تكرسـت وتفاقمـت في ظـل هشاشـة الأداء الإعلامـي والجهـاز القضـائي، وتهميـش مؤسسـات المجتمـع المـدني وتقليـص دورهـا إلى الدرجـة التـي غابـت معهـا مفاهيـم كالنقـد والمكاشـفة والمراقبـة والمحاسـبة والشـفافية بمعناهـا الحقيقـي والفعـلي الـذي يشـمل كل القضايـا ويمتـد ليطـول الجميـع دون اسـتثناء، وكذلـك في ظـل الهيكليـة الإداريـة الداخليـة للمؤسسـات، القائمـة عـلى المركزيـة الشـديدة التـي تخـول المديـر العـام الإمسـاك بجميـع الخيـوط الرئيسـية فيهـا والتحكـم بهـا دون رقيـب أو حسـيب، مـما يجعـل منـه إلهـاً مطلـق السـلطة داخلهـا والجميـع مـن حولـه

مجـرد أشـباح تسـعى لرضـاه ومباركتـه، ولا تخـرج المؤسسـة العامـة للسـينما عـن هـذا الإطـار فنجـد أن المديـر العـام فيهـا هـو رئيـس مجلـس الإدارة ورئيـس تحريـر مجلـة الحيـاة السـينمائية ورئيـس اللجنـة الفكريـة ومديـر مهرجـان دمشـق السـينمائي عـلى الرغـم مـن اختـلاف وتبايـن مهـام كل منهـا. وتحـت أغـراء السـلطة التـي تمنحهـا هكـذا هيكليـة يصبـح مـن الصعـب عـلى أي كان الانفصـال عـن آليـات عمـل المؤسسـة بـكل مـا تحملـه مـن ترهـل وبيروقراطيـة وروتـين... هـذا كحـد أدنى...، والخطـوة الأولى للتخلـص مـن هـذه السـلبيات تكـون بتقديـم المزيـد مـن الاسـتقلالية لجميـع هـذه اللجـان والهيئـات بمـا يكفـل لهـا فاعليـة أكـبر وأداء أفضـل.

أزمة إنتاج أم ربة الهام

أكـثر مـا يلفـت النظـر في مداخلـة الأسـتاذ الأحمـد تفنيـده لمـا اسـماه «أكذوبـة» مفادهـا «أن قلـة الفـرص في المؤسسـة هـي التـي تجعـل بعـض المخرجـين ينتظـرون عـشر سـنوات أو أكـثر كي يحققـوا فيلمهـم التـالي» وذلـك بدليـل أن ليـس لديهـم نصـوص متراكمـة! هـل يمكننـا أن نسـتنتج مـن هـذا الـكلام أن الفـرص في المؤسسـة أكـثر مـن سـانحة وهـي قـادرة عـلى إنتـاج عـشرة أفـلام سـنوياً فيـما لـو تقـدم المخرجـون بنصـوص أكـثر لهـا. إن كان الأمـر كذلـك فهـذا يعنـي وببسـاطة شـديدة فشـل مؤسسـة السـينما في أداء أحـد أهـم مهامهـا: أي الإنتـاج ـ ولأضعـف حجـة يمكـن أن تتـذرع بهـا مؤسسـة إنتاجيـة، فمشـكلة كـم النصـوص

هـي أخـر مـا يمكـن أن يواجـه أي مؤسسـة للإنتـاج السـينمائي في العـالم، عـلى العكـس المشـكلة تكمـن وكقاعـدة عامـة في اختيـار الأفضـل ـ بغـض النظـر عـن معيـار هـذا الأفضـل ـ مـن بـين كـم هائـل مـن السـيناريوهات. عـلى سـبيل المثـال يقـدم إلى شركات الإنتـاج في الولايـات المتحـدة حـوالي 30 ألـف سـيناريو سـنوياً ينتـج منهـا حـوالي 600 فيلـم. حتـى إذا افترضنـا أن جميـع المخرجـين السـوريين لم يقدمـوا مـن السـيناريوهات إلا تلـك التـي أخرجوهـا لاحقـاً ـ رغـم صعوبـة تصديـق أن جميـع هـؤلاء المخرجـين لم يقدمـوا نصوصهـم الأولى إلا بعـد مـضي زمـن يعـادل الزمـن الـذي قضـوه عـلى مقاعـد المعاهـد السـينمائية حيـث درسـوا وأحيانـاً كثـيرة يتجـاوزه بسـنوات بمحـض إرادتهـم ـ فهـل كانـت المؤسسـة عاجـزة طيلـة هـذه العقـود عـلى أن تجـد الآليـات المناسـبة التـي تسـمح لهـا باقتنـاء السـيناريوهات وإنتاجهـا بوجـود كل هـذا العـدد مـن الكتـاب لدينـا، وفي الوقـت الـذي يبحـث فيـه عـشرات المخرجـين المتميزيـن مـن شـتى البلـدان العربيـة عـن جهـات إنتاجيـة، وهـي تجربـة خاضتهـا المؤسسـة في السـبعينات مـع توفيـق صالـح وبرهـان علويـة وقيـس الزبيـدي. الغريـب أن ورقـة العمـل التـي وقعهـا السـينمائيون السـوريون قبـل بضعـة أعوام طرحـت وباسـتفاضة إشـكالية التمويـل في المؤسسـة، فكيـف يجعـل منهـا الأسـتاذ الأحمـد الآن أكذوبـة وقـد ذيـل بتوقيعـه الورقـة ذاتهـا، ويختـزل أسـباب ضعـف إنتاجيـة المخرجـين السـوريين في «أن ربـة الإلهـام تـزور بعـض السـينمائيين أكـثر مـن بعضهـم الآخـر»، بينـما في الواقـع أن ضعـف إنتاجيـة المؤسسـة التـي حكمتهـا أسـباب متعـددة تصـب جميعهـا في

النهايـة في رؤيـة الدولـة القـاصرة لأهميـة السـينما وقيمتهـا ودورهـا وبالنتيجـة تمويلهـا لهـا في الحـدود الدنيـا، هـي التـي قتلـت عـلى مـر عقـود ربـة الإلهـام لـدى مخرجينـا السـوريين.

في المهرجان

إن طابـع أي مهرجـان سـينمائي مرتبـط إلى حـد بعيـد بالغايـة التـي يقـام مـن أجلهـا، فثمـة مهرجانـات تتخصـص بتيمـة محـددة، وأخـرى بجنـس فيلمـي أو نـوع بعينـه وأخـرى تقيـد نفسـها باللغـة أو بالجغرافيـا أو بالسـن أو بالجنـس... الـخ، لكـن جميـع المهرجانـات في العالم تحقـق بسـويات مختلفـة ثـلاث مهـام: أولاً تعريـف المشـاهد عـلى الإنتاجـات السـينمائية الحديثـة وتلـك التـي لا يتسـنى لـه عـادة مشـاهدتها، ثانيـاً إنشـاء روابـط بـين أقطـاب الصناعـة السـينمائية مـن مخرجـين ومنتجـين وموزعـين وعارضـين ونقـاد وصحفيـين، ثالثـاً تشـجيع ودعـم وترويـج الأفضـل والأبـرز مـن الأفـلام وصناعهـا. وأعتقـد أنـه إذا مـا أردنـا أن نقيـم مهرجاننـا السـينمائي بموضوعيـة لابـد لنـا مـن التسـاؤل عـن غايتـه وإلى مـدى اسـتطاع الوصـول إليهـا.

الصيغـة القديمـة للمهرجـان حـددت لنفسـها إطـاراً جغرافيـاً يشـمل الـدول العربيـة وآسـيا وأمريـكا اللاتينيـة، وهـو أمـر كان لـه مـا يـبرره لوجـود سـمات مشـتركة بـين العديـد مـن بلـدان هـذه المجموعـات سـواء مـن ناحيـة تقـارب فـترات اسـتقلال معظمهـا، أو مـن ناحيـة بناهـا الاقتصاديـة المتخلفـة، وبالتـالي وجـود إشـكاليات وعراقيـل وظـروف سـينمائية

متشابهة إلى حد ما، تتطلب تبادل في الخبرات والمعارف بين سينمائي هذه البلدان للتصدي لها. وفي ظل هذا التوجه تطرق النظام الأساسي للمهرجان إلى جميع المهام الثلاثة المذكورة، فحدد أهدافه بـ :

«1ـ تطوير السينما الوطنية العربية والنهوض بها، ودعم اتجاه السينما الشابة الملتصقة بواقع الجماهير والمعبرة عن قضاياها وتطلعاتها الأساسية.

2ـ تدعيم الاتجاهات الجادة في السينما الآسيوية بشكل خاص وسينما العالم الثالث بشكل عام والتعريف بها.

3ـ خلق علاقة متجددة مشتركة بين السينما والسينمائيين من جهة والجمهور من جهة أخرى.

4ـ بناء جسور ثقافية وفكرية بين السينمائيين العرب من جهة، وبينهم وبين السينمائيين في بلدان العالم الثالث والعالم من جهة أخرى.

5ـ تنفيذ مهمات ثقافية وفنية وتربوية والإسهام في نشر الثقافة السينمائية».

وبغض النظر عن صيغة هذا النص ودقتها وواقعيتها، ما يهم هنا أن المهرجان سابقاً حدد غاية وأهدافاً له، أما إلى أي حد نجح بتحقيقها طيلة إحدى عشر دورة، وأين فشل ولماذا؟ فهذه أسئلة تحتاج إلى دراسة موسعة وعميقة، على أساسها كان يمكن تحديد ما يجب تعديله أو إلغاءه من الشكل القديم له، وصياغة شكل معاصر يتجاوز عثرات الماضي. طبعاً هذا لم يحدث، وقررنا بصورة اعتباطية كالعادة الانتقال

إلى شـكل جديـد دون مسـوغات وحجـج وغايـات مقنعـة. لذلـك لم يبـق لنـا إلا أن نقيـم المهرجـان الجديـد عـلى قاعـدة مـا أصـاب مـن نجـاح أو فشـل عـلى مستوى المهـام المذكورة التـي تنـاط بـأي مهرجـان.

لا شـك أن المهرجـان في دورتيـه الأخيرتـين حقـق قفـزة نوعيـة عـلى مسـتوى العـروض كـماً ونوعـاً، سـواء تلـك المدرجـة في المسـابقة الرسـمية أو في التظاهـرات الكثـيرة المرافقـة، والتـي وصلـت في الـدورة الأخـيرة إلى 18 تظاهـرة، وهـو عـدد كبـير حتـى بمقاييـس أبـرز المهرجانـات السـينمائية في العـالم وهـو أمـر يحسـب لمنظميـه. لكـن لا يفوتنـا هنـا الفـارق الجوهـري في دلالـة التظاهـرات بـين مهرجاننـا ومهرجانـات مـن نـوع كان أو برلـين، فهنـاك هـي تحمـل طابعـاً احتفاليـاً بسـينما مـا أو مخـرج مـا، وإمكانيـة الاطـلاع عـلى الأفـلام التـي تتضمنهـا متوفـرة دائمـاً لوجـود أرشـيف وطنـي للسـينما يسـعى باسـتمرار لاقتنـاء الجديـد، بـل والكثـير منهـا متوفـر في سـوق الفيديـو ويمكـن اليـوم لأي كان حجـز نسـخته حتـى عـن طريـق الأنترنـت، أمـا لدينـا فهـي فرصـة قـد لا تتكـرر إلا بمـرور عقـد أو أكـثر مـن الزمـن لمشـاهدتها. ومثـل هـذا الأرشـيف هـو مـا علينـا أن نسـعى إلى إنشـائه، فمـن دونـه سـوف نبقـى منقطعـين عـن الـتراث السـينمائي في العـالم، وغـير قادريـن عـلى التواصـل مـع المنجـزات المعـاصرة لهـذا الفـن العظيـم. أمـا أن يصبـح المهرجـان تعويضـاً عـن الطقـس السـينمائي الغائـب لدينـا فهـذه قمـة العبثيـة، فـإن كانـت الدولـة مهتمـة حقـاً بهـذا الطقـس وعودتـه، وهـي مـن السـخاء بحيـث تقـدم نصـف مليـون دولار لدعمـه طيلـة عـشرة أيـام،

فمـن المنطقـي إذن أن تمنـح أصحـاب الصـالات أضعـاف هـذا المبلـغ لتحديثهـا والمحافظـة علـى هـذا الطقـس طيلـة السـنتين الفاصلتـين بـين دورات المهرجـان. وطالمـا نتحـدث عـن العـروض لابـد مـن الإشـارة إلى ناحيـة تنظيميـة تتعلـق بتوقيـت بعضهـا، وخاصـة الأفـلام السـورية والمصريـة وبعـض أفـلام السـوق الـدولي، فـالأولى جـرى تقليـد سـيئ بـأن يكـون عرضهـا الأول في المهرجـان (أمـا عروضهـا اللاحقـة لـه فمؤجلـة حتـى إشـعار أخـر!) ولا أدري لمـاذا، ورغـم أن الازدحـام واللغـط الـذي ينشـأ عـن ذلـك يتكـرر في كل دورة ويحـرم الكثـير مـن الضيـوف غـير السـوريين مـن مشـاهدتها (إذا افترضنـا أن الفرصـة سـوف تسـنح لاحقـاً لسـيئي الحـظ مـن السـوريين بمشـاهدتها) تـصر إدارة المهرجـان عـلى عـدم إلغـاء هـذا التقليـد. أمـا بالنسـبة للأفـلام الأخـرى المذكـورة والتـي دلـت التجربـة أن لهـا جمهـوراً واسـعاً فيمكـن للمؤسسـة أن تسـتوردها قبـل المهرجـان أو تنسـق مـع بعـض الصـالات للقيـام بذلـك.

نـأتي إلى مسـألة الصـلات والروابـط التـي ينظمهـا المهرجـان، وأقـول ينظمهـا تجـاوزاً لتلـك التـي تنشـأ وتتطـور بفعـل الحـدث بحـد ذاتـه، وتتفاعـل عـن طريـق العلاقـات الشـخصية والحيويـة الذاتيـة للمعنيـين فيـه بشـتى اختصاصاتهـم، علـماً أن هـذا النـوع مـن التفاعـل يترتـب عليـه الكثـير مـن الأعبـاء الماديـة مـما يدفـع الكثـيرون للانكفـاء عنـه أو يخرجـون مـن المهرجـان وعـلى أكتافهـم ديـون بـالآلاف. فـإذا مـا توقفنـا عنـد مـا ينظمـه المهرجـان سـنجد أنـه يقتـصر عـلى نـدوة أساسـية، ونـدوات صباحيـة تناقـش بعـض الأفـلام المعروضـة

في اليـوم السـابق، وأحيانـاً بعـض المؤتمـرات الصحفيـة لنجـوم السـينما. وهـذا لا يكفـي عـلى الإطـلاق، إذ عـلى عاتـق إدارة المهرجـان تقـع مسـؤولية إنشـاء أكـبر قـدر مـن شـبكات العلاقـات الفاعلـة بـين أربـاب صناعـة السـينما مـن خـلال تنظيـم ورشـات عمـل نوعيـة ومفتوحـة تجمـع الموزعـين مـع العارضـين، المنتجـين مـع الموزعـين، المخرجـين مـع المنتجـين، النقـاد مـع المخرجـين أو كل مـن هـذه الفئـات عـلى حـدة وذلـك بحسـب المحـاور والقضايـا المطروحـة، مـما يعـزز مـن تواجـد ضيـوف المهرجـان ويحقـق مشـاركة فعالـة ومرموقـة للسـينمائيين السـوريين الذيـن غالبـاً مـا يبـدون مغيبـين عـن فعالياتـه وأنشـطته.

وأخـيراً لنناقـش جانـب الدعـم والتشـجيع في المهرجـان والـذي ينعكـس بصـورة أساسـية في المسـابقة الرسـمية لـه، وهـي مسـألة ذو أهميـة جوهريـة لارتباطهـا المبـاشر بطابعـه، وتقييمنـا ورؤيتنـا لهـا لابـد أن تقـوم عـلى أسـاس إمكانياتنـا وأولوياتنـا في سـياق الواقـع السـينمائي العـام في البلـد وفي العـالم وبالتـالي تحديـد الاتجـاه الـذي يجـب أن تنحـوه. فهـذا الواقـع بالـذات يفـرض علينـا التفكـير والتسـاؤل مـن ولمـاذا علينـا أن ندعـم ونشـجع. والتسـاؤل في الحقيقـة ليـس جديـداً بـل كان يطرح حتـى ضمن الصيغـة القديمـة للمهرجان، ولم يكـن مجديـاً في نظـر البعـض التكـرم بجوائـزه لمخرجـين مـن وراء البحار ليسـوا في حاجة لهـا، وأعتقـد أن لهـذا الطـرح مـا يـبرره في ظـل الحالـة الثقافيـة عمومـاً والسـينمائية بصورة خاصـة لدينـا ـ والتـي لا يخفـى عـلى أحـد مـا تعانيـه مـن فاقـة وعجـز ـ ويمـسي ذا صدقيـة أكـبر ضمـن الصيغـة الجديـدة للمهرجـان. فمعظـم السـينمات الأوربيـة تحظـى بأشـكال

مختلفـة مـن دعـم الدولـة، والكثـير مـن السـينمات في أسـيا وأمريـكا اللاتينيـة حققـت خطـوات كبـيرة للأمـام في العقـد الأخـير، أمـا السـينما الأمريكيـة فهـي لا تكتفـي بمـا تجنيـه في السـوق المحليـة مـن إيـرادات، بـل غـدت تسـيطر حتـى عـلى الأسـواق الأوربيـة وبنسـب تصـل أحيانـاً إلى 75% مـن حجـم العـروض. أي أن معظـم هـذه السـينمات ليسـت في حاجـة عمليـاً إلى جوائـز المهرجـان لا مـن ناحيـة قيمتهـا الماديـة الرمزيـة أو حتـى المعنويـة، فهـو بالنهايـة مجـرد مهرجـان أخـر منفتـح عـلى الجميـع مـن بـين مئـات المهرجانـات التـي تقـام في شـتى بقـاع العـالم، لا يسـعون هـم إليـه بمقـدار مـا يسـعى هـو وراءهـم. ولنتأكـد مـن ذلـك يكفـي أن نلقـي نظـرة عـلى عـدد المخرجـين الـذي يرافقـون أفلامهـم إليـه، ونتذكـر حفـل الختـام في الـدورة الأخـيرة حيـث طغـى الظهـور المتكـرر لسـفراء الـدول عـلى السـينمائيين أثنـاء توزيـع الجوائـز.

ولـئن كان المهرجـان قـد أسـس خـلال تاريخـه لتقاليـد بروتوكوليـة أكـثر منهـا سـينمائية في منـح الجوائـز تحـول دون خـروج المشـاركة السـورية بالدرجـة الأولى والمصريـة بالدرجـة الثانيـة خاليـة الوفـاض، وهـو مـا أضعـف دومـاً مـن مصداقيته، فـإن اسـتمرار هـذه التقاليد بعـد أن اتسـعت المنافسـة واشـتدت داخـل المسـابقة الرسـمية في الدورتـين الأخيرتـين جعلتـه أقـل مصداقيـة حتـى مـن السـابق. ليعـود فيلـم بمسـتوى «وداعـاً لينـين» إلى بـلاده كـما جـاء، مـن دون حتـى مجـرد إشـادة صغـيرة، وهـو الـذي نـال سـتة جوائـز في مهرجـان الفيلـم الأوربي وحـده. ونـرد سـلفاً عـلى مـن يقـول أن هـذا الأمـر يحـدث حتـى في أكـبر

المهرجانـات والمسـابقات، بـأن حدوثـه يترافـق دومـاً بموجـة عارمـة مـن الانتقـادات كـما جـرى هـذا العـام في حفـل الأوسـكار عندمـا اسـتبعد الفيلـم المذكـور نفسـه مـن المنافسـة عـلى جائـزة أفضـل فيلـم أجنبـي.

وهـذا التناقـض لـن يسـتطع المهرجـان بصيغتـه الراهنـة حلـه، فهـو إمـا أن يسـعى إلى توطيـد مصداقيـة وسـمعة مرموقـة لـه بمنـح جوائـزه للأعـمال الأجـدر بهـا ولكـن ليـس بالـضرورة التـي تحتاجهـا وبالتـالي يخـسر جـزءاً كبـيراً مـن مشروعيتـه، أو يمنحهـا انطلاقـاً مـن اعتبـارات وطنيـة أو أخلاقيـة للأعـمال التـي يحتـاج منتجوهـا ومخرجوهـا حقـاً للدعـم والتشـجيع، ورغـم أن هـذه الأعـمال قـد تكـون متميـزة حقـاً، لكـن عندمـا يتـم ذلـك عـلى حسـاب أعـمال أكـثر تميـزاً يفقـد المهرجـان الكثـير مـن مصداقيتـه. وللخـروج مـن هـذه الحالـة لابـد مـن تغيـير جـذري في الصيغـة التـي وضـع المهرجـان داخلهـا، وصـولاً إلى صيغـة جديـدة تتبلـور انطلاقـاً مـن السـؤال المطـروح آنفـاً: مـن يجـب أن يدعـم المهرجـان ويشـجع؟

إن نظـرة متفحصـة لواقـع الإنتـاج السـينمائي في البلـدان العربيـة تجعلنـا نوقـن وجـود أزمـة عميقـة فيـه، فمـن بلـدان لا تملـك أي إنتاجـات عـلى الإطـلاق إلى أخـرى تكتفـي ببضعـة أفـلام سـنوياً انتهـاء بمـصر الدولـة الوحيـدة التـي تمتلـك صناعـة سـينمائية وتعـاني مـن تراجـع هائـل في الإنتـاج كـماً ونوعـاً عـلى حـد سـواء، ولم يعـد سراً أن نخبـة مخرجـي هـذه البلـدان يعانـون الأمريـن لإيجـاد ممـول لأعمالهـم ومشـاريعهم المؤجلـة، ومـن يجـد

هـذا الممـول قـد لا يجـد مـن يـوزع فيلمـه المنجـز ليبقـى محتجبـاً لسـنين طويلـة عـن جمهـور يفـترض أنـه صنـع لأجلـه، بـل أن العديـد مـن الأعـمال أصبحنـا نشـاهدها حـصراً عـبر شاشـة أرتي الفرنسـية!

أمـام هـذه الصـورة القاتمـة لواقـع الإنتـاج والتوزيـع السـينمائي يصبـح مـن أولويـة أي مهرجـان سـينمائي عـربي المسـاهمة قـدر الإمـكان في الخـروج مـن هـذا الواقـع، وذلـك بدعم أضعـف مكوناتـه أي المخرجـين عـبر مسـابقته الرسـمية وجوائزهـا المتعـددة، بالإضافـة لمـا يقدمـه لهـم مـن ترويـج لأفلامهـم وربطهـم بشـبكات مـن المنتجـين والموزعـين المهتمـين بدعـم السـينما العربيـة وتطويرهـا، أي أن مهرجـان للأفـلام الناطقـة بالعربيـة يمكـن لـه أن يركـز شـتى الطاقـات المطلوبـة لدعـم هـذه السـينمات والنهـوض بهـا، وهـذا بالتأكيـد لا يتعـارض مـع عـرض أخـر إنتاجـات السـينما العالميـة وأبرزهـا في التظاهـرات المرافقـة للمهرجـان.

سري يعمل جابياً للضرائب عند الدولة

مأمـون سري رجـل ولـد في السـينما وحتـى اللحظـة يعـد نفسـه هاويـاً لهـا، امتهنهـا باكـراً وهـو في الثامنـة عـشرة مـن العمـر ليعمـل إلى جانـب والـده الـذي بـدأ باسـتثمار صالـة «الدنيـا» منـذ عـام 1946، وعـلى الرغـم مـن نيلـه شـهادة في الحقـوق مـن جامعـة دمشـق عـام 1963 لم يفـارق السـينما ولم ينخـرط يومـاً في أي نشـاطات أخـرى تبعـده عشـقه الأوحـد. بالإضافـة لعملـه في إدارة الصالـة، كانـت لـه مسـاهمات كبـيرة في مجـال توزيـع الأفـلام عـلى كافـة صـالات القطـر، وتمويـل العديـد مـن أفـلام القطـاع الخـاص في السـتينات لدريـد لحـام «مقلـب في المكسـيك» وزيـاد مولـوي ومحمـد الـرواس وآخريـن. عـن همـوم دور السـينما ومـا كانـت عليـه وعـن الأسـباب التـي جعلتهـا تـؤول إلى مـا هـي عليـه اليـوم وسـبل الخـروج مـن هـذا الواقـع كان هـذا الحـوار معـه

س ـ هـل لـك أسـتاذ مأمـون أن تحدثنـا عـن واقـع توزيـع الأفـلام ونوعيـة العـروض داخـل القطـر قبـل صـدور قانـون الحـصر مـن خـلال تجربتكـم الشـخصية؟

ـ كانـت لدينـا في ذلـك الوقـت علاقـات مـع كـبرى الـشركات الأمريكيـة مثـل ميـترو غولديـن مايـر وبارامونـت ويونيفرسـال، نقـوم باسـتيراد الأفـلام منهـم وتوزيعهـا، ولم تكـن هـذه

الأفـلام تقتـصر عـلى نوعيـة محـددة، إذ كنـا نحـرص عـلى تقديـم كل إنتاجـات هوليـوود بعـد فـترة قصـيرة مـن عرضهـا في الولايـات المتحـدة، وعـن طريقنـا تعـرف الجمهـور السـوري عـلى أفلام مثـل «سـبارتاكوس» «سـيدتي الجميلـة» وغيرهـا، وكذلـك عـلى أفـلام نورمـان ويـزدوم التـي تعاقدنـا مـع شركـة رانـك الإنكليزيـة لاسـتيرادها، هـذا بالإضافـة طبعـاً إلى الإنتـاج المـصري والهنـدي، وقـد وصـل عـدد الأفـلام المسـتوردة في سـوريا حينذاك إلى حـوالي 250 فيلـماً. كل ذلـك جعـل إقبـال الجمهـور عـلى السـينما كبـيراً رغـم أن سـعر البطاقـة كان نصـف لـيرة للصالـة و75 ق س للبلكـون، وكـم كنـت أشـعر بالغبطـة عنـد رؤيـة حشـود المتفرجـين أمـام أبـواب الصالـة والذيـن كانـوا حريصـين عـلى عـدم تفويـت حتـى المناظـر التـي تقـدم عـادة قبـل بدايـة العـرض وتتضمـن أفلامـاً قصـيرة متنوعـة وإعلانـات عـن العـروض القادمـة، للأسـف هـذا التقليـد غـاب عـن صالاتنـا فيـما بعـد إذ لم تسـتطع المؤسسـة بعـد تأميـم الاسـتيراد تغطيـة حاجـة الصـالات مـن هـذه الأفـلام.

س ـ كلامـك هـذا يحيلنـا إلى السـؤال الثـاني حـول الآثـار التـي تركهـا قانـون حـصر الاسـتيراد عـلى الموزعـين والعارضـين وواقـع الصالات؟

ـ أولاً ألغـى هـذا القانـون وظيفـة الموزعـين، وفـرض عليهـم شراء الأفـلام مـن المؤسسـة عـن طريـق المـزاد العلنـي، هـل سـمعت بأحـد يشـتري الأفـلام بهـذه الطريقـة؟ كـما قامـت الـشركات الأمريكيـة بمقاطعـة السـوق السـورية، انطلاقـاً مـن مبـدأ رفـض الاحتـكار الـذي

مارسته المؤسسة بعد تأميم الاستيراد. نتيجة ذلك لم يعد في سوريا اليوم أكثر من خمسة موزعين بعد أن وصل عددهم إلى حوالي 50 موزعاً قبل هذا القانون، وتراجع عدد الصالات من 115 صالة إلى 25 صالة لا أكثر.

س ـ منذ بضع سنوات ظهر قانون ألغى حصر الاستيراد، لماذا لم يستفد الموزعون منه ولم يقدموا على استيراد الأفلام؟

ـ عندما تم إلغاء الحصر قررت المؤسسة أن تقتطع لنفسها رسماً بمقدار خمسون ألف ل س عن كل فيلم مستورد. صحيح أننا كنا في الماضي ندفع مبالغ أكبر من هذه، لكن الآن الواقع تغير فمع ظهور الفيديو والفيديو CD وبصورة خاصة الانتشار الواسع للفضائيات التي تؤمن للمشاهد الكثير من العروض المتنوعة ابتعد الكثيرون عن صالات السينما.

س ـ وماذا عن القانون الخاص بتحديث الصالات، لماذا لم نتلمس أية آثار إيجابية له حتى اللحظة؟

ـ لا يوجد في السوق ما يشجع على التحديث. دعني أعدد لك الضرائب التي تدفعها الصالات حالياً:

1- ضريبة مؤسسة السينما وتعادل 10% من قيمة كل تذكرة.

2- ضريبـة الملاهـي وتعـادل 5% مـن قيمـة كل تذكـرة ـ أي أن وزارة الماليـة تصنـف دور السـينما في حقـل دور اللهـو.

3- ضريبة الإدارة المحلية لصالح المالية وتعادل 2%من قيمة كل تذكرة.

4- ضريبة الإدارة المحلية لصالح المحافظة وتعادل 25 ق س من كل تذكرة.

5- ضريبـة عمـل شـعبي مفروضـة مـن قبـل محافظـة ريـف دمشـق وقدرهـا 5 ق س مـن كل تذكـرة.

6- ضريبـة الخدمـات (القمامـة) التـي تفرضهـا المحافظـة وتـتراوح مـا بـين 15 إلى 25 ألـف ل س سـنوياً تختلـف مـن صالـة إلى أخـرى بحسـب عـدد المقاعـد.

7- ضريبـة مؤسسـة الإعـلان التـي تفـرض رسـماً شـهرياً عـن واجهـات الصـور الموجـودة والثابتـة أمـام كل دار سـينما يـتراوح مـا بـين ألفـين إلى ثلاثـة آلاف (أي مـن 24 إلى 36 ألـف ل س سـنوياً).

8- وأخيراً وليس أخراً ضريبة دخل على أجور العاملين في الصالة.

9- وضريبـة أربـاح في نهايـة كل عـام ـ في وقـت لا أربـاح فيـه داخـل الصـالات ـ تصـل إلى حـوالي 200 ألـف ل س تختلـف مـن صالـة إلى أخـرى وفقـاً للتصنيـف وعـدد البطاقـات المباعـة.

10- رسم تأمين.

كما تفرض على الأفلام المستوردة:

1- ضريبة إجازة استيراد.

2- ضريبة جمرك.

3- ضريبة غير مقيمين ـ يدفعها المستورد المحلي عن المورد الأجنبي.

4- رسوم رقابة ـ تدفع لتغطية نفقات لجنة الرقابة في وزارة الثقافة.

5- بالإضافة إلى الرسم الذي تستوفيه المؤسسة عن كل فيلم ويبلغ 50 ألف ل س، أي أنني أعمل جابياً للضرائب عند الدولة وبدون راتب. أقول لكم صراحة أنه دون إعفاء الصالات والأفلام من جميع هذه الضرائب والرسوم لا يمكن لدور السينما أن تنتعش وتحقق أرباحاً تساعد أصحابها على تحديثها، ودعني أنوه بهذه المناسبة أن صالات فندق الشام لا تدفع أي من هذه الضرائب والرسوم سواء عن الصالة أو الأفلام، وهو استثناء لا يمكن فهمه ولا يسمح بأي حال من الأحوال بالمنافسة الشريفة والعادلة بين الصالات. كما أنه من الضروري إيقاف الانتشار العشوائي لأفلام الفيديو وCD وDVD والحفاظ على حقوق الموزعين والعارضين. بالإضافة إلى ذلك من الضروري إلغاء القرار رقم 1/2850 تاريخ 1982/5/20 الذي ينص على أنه «لا يحق لأصحاب دور العرض إغلاقها وعندما تغلق لابد لوزارة الثقافة من أن تضع اليد عليها»، إذ أنه لا يشجع على الإطلاق المستثمرين لإنشاء صالات جديدة، لأنهم لا يستطيعون تغيير هذه المهنة فيما لو أرادوا ذلك.

جريدة «النور» السورية 2004

صالات السينما في سوريا بين الضرائب والقوانين

بعد ثلاثين عاماً من احتكار الدولة لاستيراد الأفلام وتوزيعها في سوريا صدر منذ ثلاث سنوات قانون ألغى هذا الاحتكار الذي أوصل دور السينما إلى حالة يرثى لها سواء من ناحية آلياتها وتجهيزاتها وخدماتها التي لم تحدّث منذ خمسين عاماً أو من ناحية نوعية الأفلام المقدمة التي يطغى عليها الرديء والقديم والمكرر، وهو ما أفضى إلى تراجع كبير في أعداد روادها ونوعيتهم، وأدى بدوره إلى إغلاق الكم الأكبر من الصالات خلال هذه العقود.

وفي محاولة لإخراج الصالات من هذا الواقع المزري صدر قانون أخر في نفس الفترة «يشجعها» على تحديث خدماتها. ومن الواضح أنه لا يمكن تفعيل القانون الأول والاستفادة من نتائجه بصورة حقيقية قبل أن يعطي القانون الثاني ثماره التي ما زلنا ننتظرها وربما ننتظرها ثلاثين عاماً أخرى. فحتى اللحظة لم تستجب سوى صالة واحدة في حلب إلى هذا القانون، ولا يفتأ الكثيرون يتسألون بنوع من البراءة أو ربما السذاجة البلهاء لماذا لم يقم أصحاب الصالات بتحديث صالاتهم؟ وهو ما سنحاول هنا الإجابة عليه.

دعونا ننظر أولا إلى فحوى القانون المشجع رقم 4. لقد قام هذا القانون بإعفاء

صالات السينما التي ستعمل على تحديث خدماتها من الرسوم الجمركية على التجهيزات المستوردة على أن يتم إدخالها للبلاد خلال ثلاث سنوات، وكذلك من ضريبة الدخل ورسوم الإدارة المحلية والملاهي لمدة خمس سنوات (تم تمديد هذه الفترات لاحقاً)، كما هدد وتوعد في مادته الثانية باستيفاء «جميع الرسوم والضرائب المترتبة على التجهيزات المستوردة مع غرامة تعادل خمسة أمثال قيمتها» فيما إذا «لم يتم استخدام التجهيزات المعفاة من الرسوم خلال ثمانية عشر شهراً من تاريخ استلامها»، ولم ينس في مادته الثالثة تخصيص «مبلغ عن كل فيلم سينمائي يستورد ويجاز للعرض السينمائي» لصالح المؤسسة العامة للسينما.

هل يبدو هذا القانون مشجعاً فعلاً لصالات تعاني من خراب تام عمره عقود من الزمن اختفى خلالها مشاهدي السينما في البلاد. لاحظوا كيف تم ربط الإعفاء من الرسوم الجمركية بفترة زمنية محددة من ظهور القانون، وكأنه يفترض مسبقاً وجود سيولة مالية مناسبة وجاهزة لدى أصحاب الصالات تؤهلهم لتحديثها بعد الخسائر الهائلة التي تكبدوها طويلاً جراء قانون الحصر، ودون الإشارة حتى إلى إمكانية تقديم قروض طويلة الأمد وبفوائد مخفضة لهم بغية تحقيق هذا الهدف، وعندما شارفت السنوات الثلاثة على الانتهاء دون أن يحرك أحد ساكناً كل ما قامت به الدولة هو تمديد الفترة دون أن تجهد نفسها وتتساءل لماذا لم يتغير شيء. ثم ما معنى والغاية من المادة الثانية، ما الذي سيدفع أي مستثمر لعدم استخدام

تجهيـزات اسـتوردها ودفـع ثمنهـا (وهـو ثمـن باهـظ جـداً) مـا لم يكـن لديـه مـا يوجـب ذلـك مـن الأسـباب القاهـرة كأن تصـل التجهيـزات وتتأخـر جاهزيـة الصالـة لأسـباب تتعلـق بالتمويـل والقوانـين والروتـين والبيروقراطيـة، أو لأسـباب تجاريـة بحتـة كأن يحصـل المسـتثمر عـلى صفقـة جيـدة قبـل أن يبـاشر عمليـات التحديـث في الصالـة التـي قـد تسـتمر أكـثر مـن ثمانيـة عـشر شـهراً (ولنـا في صالـة الكنـدي خـير مثـال). أمـا المـادة الثالثـة فهـي تتجاهـل وبصـورة سـافرة مطالـب السـينمائيين ـ كـما تجلـت في ورقـة العمـل الشـهيرة التـي وقعهـا معظـم السـينمائيين السـوريين قبـل سـنوات ـ بـضرورة تأسـيس صنـدوق لدعم السـينما يمـول مـن نسـبة تقتطـع مـن بطاقـات الدخـول إلى الصـالات، وفصـل النفقـات الإداريـة داخـل المؤسسـة العامـة للسـينما عـن نفقـات الإنتـاج وتغطيـة الأخـيرة مـن قبـل وزارة الثقافـة. وهـو مـا يعنـي تهـرب الدولـة مجـدداً مـن التمويـل المبـاشر للمؤسسـة «بـأن يكـون للإنتـاج السـينمائي حصتـه الكافيـة في توزيـع الدخـل الوطنـي، وأن يصبـح بنـداً في دراسـة وإقـرار ميزانيـة الدولـة» كـما جـاء في ورقـة العمـل. بـل ويعنـي العـودة للعمـل بنفـس روح قانـون الحـصر، إذ أن مقـدار المبالـغ التـي سـوف تسـتوفيها المؤسسـة عـن كل فيلـم سـينمائي مسـتورد سـيحدد قدرتهـا عـلى تغطيـة أجـور العاملـين لديهـا ونفقاتهـا الإداريـة والتقنيـة وإنتاجهـا مـن الأفـلام، ومـن جهـة أخـرى سـتحدد هـذه المبالـغ قيمـة الأربـاح الصافيـة التـي سـيحققها الموزعـون وأصحـاب الصـالات السـينمائية مـن جـراء اسـتيرادهم للأفـلام وعرضهـا، أي أن هـذه المـادة وضعـت المؤسسـة والقطـاع الخـاص مـرة

أخـرى في مجابهـة علنيـة، وجعلـت ازدهـار أحدهـا متناسـباً مـع انحـدار الآخـر. وقـد وصـل هـذه المبلـغ بعيـد ظهـور القانـون إلى حـوالي 5 آلاف دولار خفـض لا حقـاً إلى ألـف دولار، وإذا مـا توقفنـا عنـد العـدد المتواضـع مـن الأفـلام التـي تدخـل إلى سـوريا في الوقـت الراهـن، والتـي لا يوجـد أي مـؤشر إلى تزايدهـا في الأفـق المنظـور، يمكننـا أن نـدرك أن هـذه المبالـغ المحصلـة لـن تلعـب دوراً فاعـلاً في إنتاجيـة المؤسسـة، لكنهـا ذات تأثـير كبـير عـلى الموزعـين والعارضـين بسـبب التراجـع المريـع في أعـداد المشـاهدين.

في الواقـع إن هــذه النقطـة هــي الأكـثر حساسـية لـدى أصحـاب الصـالات، وهــو مـا انعكـس في شـهادات بعضهـم التـي ظهـرت مؤخـراً في الملـف الخـاص بالسـينما السـورية عـلى صفحـات صحيفـة «النـور». فالضرائـب والرسـوم التـي يدفعهـا هـؤلاء عـن الصـالات والأفـلام المسـتوردة تصـل إلى أكـثر مـن 15 نوعـاً. بعضهـا يقتطـع نسـبة مـن سـعر التذكـرة، لتصـل بمجموعهـا إلى 22% (رسـوم ملاهـي وإدارة محليـة ودعـم السـينما)، وبعضهـا الآخـر يسـتوفي مبالـغ مقطوعـة عـن نشـاط الصالـة مثـل ضريبـة الدخـل أو الخدمـات أو الإعـلان، ويصـل مجمـوع الضرائـب المذكـورة إلى حـوالي 5 آلاف دولار سـنوياً يزيـد أو ينقـص وفقـاً لتصنيـف الصالـة وعـدد مقاعدهـا والتذاكـر المباعـة. أمـا النـوع الثالـث فيسـتوفي مبلغـاً مقطوعـاً مـن قيمـة التذكـرة، وهـو ذو طابـع بيروقراطـي بحـت لا ينفـع أولئـك الذيـن يجبونـه لصالحهـم ويرهـق الذيـن يدفعونـه بحسـاباته، كالضريبـة التـي تقتطعهـا المحافظـة بقيمـة 25 قـرش سـوري عـن كل تذكـرة، فتحصـل عـلى دولار واحـد مـن كل 200 تذكـرة،

أو تلـك التـي تحصلهـا محافظـة ريـف دمشـق والمسـماة ضريبـة عمـل شـعبي وهـي لا تتجـاوز 5 قـروش مـن قيمـة التذكـرة، أي أنهـا تفـوز بـدولار واحـد عـن كل ألـف تذكـرة !! هـذا فيـما يخـص الصـالات، أمـا عـن الأفـلام فيدفـع المسـتورد بالإضافـة إلى الرسـم الخـاص بالمؤسسـة (ألـف دولار) عـن كل فيلـم ضريبـة إجـازة اسـتيراد وجمـرك وغـير مقيم ورسـوم رقابـة. بالإضافـة إلى المصاريـف الإداريـة التـي قـد تصـل إلى حـوالي 12 ألـف دولار سـنوياً. وهكـذا نلاحـظ أن القانـون رقـم 4 لم يعـف الصـالات سـوى مـن جـزء بسـيط مـن جملـة الضرائـب والرسـوم المترتبـة عليهـا، بـل واشـترط تحديثهـا بدايـة، رغـم أن المنطـق يفـترض إعفائهـا مـن جميـع هـذه الضرائـب بوضعهـا الراهـن، كي يتسـنى لمالكيهـا ومسـتثمريها تحقيـق تراكـم معقـول مـن الأربـاح يسـمح لهـم بتحديثهـا لاحقـاً.

عـدا ذلـك كان يفـترض أن يترافـق هـذا القانـون مـع إلغـاء أو تعديـل أو تشريـع أو تطبيـق العديـد مـن القوانـين والمراسـيم ذات الصلـة، كالقانـون الخـاص بتصنيـف الصـالات وذاك الخـاص بتحديـد أسـعار البطاقـات، وكذلـك قانـون الرقابـة الـذي يعـود إلى عـام 1960. ويشـكل القـرار رقـم 1/2850 لعـام 1982 العائـق الأكـبر أمـام إنشـاء صـالات جديـدة، إذ ينـص عـلى أنـه «لا يحـق لأصحـاب دور العـرض إغلاقهـا وعندمـا تغلـق لابـد لـوزارة الثقافـة مـن أن تضـع اليـد عليهـا»، فهـل يمكـن لأي مسـتثمر مجـرد التفكـير في الدخـول إلى قطـاع مـن الأعـمال لا يسـمح القانـون لـه بالخـروج منـه إذا لم يوفـق لسـبب أو لآخـر فيـه، بالطبـع لا.

لقد شكل سوق الفيديو (VHC,CD,DVD) في سوريا على مدى أعوام طويلة البديل الوحيد لمشاهدة الأفلام الحديثة الغائبة عن صالات السينما، ولئن كان الجميع لهذا السبب صامتاً حتى الآن عن تجاوزات وزارة الثقافة المتمثلة بترخيصها لأفلام مهربة غير مستوردة من مصادرها الأصلية، غير أنه حان الوقت لإدراك النتائج السلبية التي تخلفها هذه الممارسة على صالات السينما، فالأفلام الأمريكية يتم تداولها في سوقنا حتى قبل أن تنزل إلى سوق الفيديو في الولايات المتحدة، مما يخلق منافسة حقيقية للصالات ويحرمها من عدد كبير من المشاهدين، ويزيد من اتساع الفجوة الكبيرة أصلاً بين الاثنين. لذلك لابد من أن تعيد الوزارة النظر في آلية منح التراخيص للأفلام تشجيعاً وحماية لدور السينما، وخاصة بعد أن انضمت سوريا في بداية هذا العام إلى معاهدة برن لحماية الحقوق الأدبية والفنية.

وطالما نتحدث عن القوانين المنظمة أو المؤثرة على عمل صالات العرض وتحديثها وإنشاء الجديد منها، يجب التأكيد على ضرورة العمل وفق مبدأ مساواة الجميع أمام القانون، وإلغاء أي نوع من أنواع التمييز بينها كما هو واقع الأمر الآن. فصالات فنادق الشام استثنيت من قانون حصر استيراد الأفلام في وقته، ولا تزال مستثناة من دفع الرسوم والضرائب التي تجبى من بقية الصالات، أما لماذا فلا أحد يعلم!

وأخيراً إذا زدنا على ذلك كله واقع الاستثمار بصورة عامة في سوريا وما يواجهه من صعوبات وعقبات على مستوى القوانين والإجراءات الإدارية والبيروقراطية، والمخلفات

السلبية التي تنعكس عليه جراء انعدام الثقة في القضاء واستقلاليته والتخوف من تدخل الأجهزة المختلفة، وذكرنا بمستوى الدخل المتدني للفرد في سوريا الذي يدفعه للركض جل وقته وراء لقمة عيشه، ولا يسمح له بالاستمتاع في أي أنشطة ترفيهية أو ثقافية، ربما عندها لن نتساءل بكثير من العجب لماذا لم يتغير واقع الصالات لدينا.

جريدة "الحياة" اللندنية 2004.

في السينما السوفيتية – الروسية

سيرجي بوندراتشوك

الذي رسم الأدب بالضوء

في الحياة لا يوجد فقط أشخاص محظوظون، بل لعله ثمة كذلك أجيال أكثر حظاً من أجيال أخرى، وهنا قد تبدأ المشكلة... فمن هو المحظوظ حقاً؟ وهل يمكننا أن نصنف المحظوظين واللا محظوظين بمقاربتهم من حجم المعاناة الحياتية التي عايشوها في حقبة محددة من الزمن؟ قد نسارع بالإجابة وبصورة قطعية نعم يمكننا ذلك، ولكننا سنختلف حتماً في المعنى. فإذا كان البعض يرى في جيل المعاناة ضرب من الحشود التعيسة الحظ، فإن البعض الآخر يجد في معايشة هذه المعاناة بالذات كل الحظ، إذ من مخاضها سوف تتفجر طاقة إبداعية خلاقة، تعطي لحياة جيل بأكمله أكبر وأعمق مغزى حياتي وتاريخي وإنساني. وهذا أقل ما يمكن لجيل المعاناة أن يعزي نفسه به، وخاصة إن كانت بذلك الحجم كالذي ولدته الحرب العالمية الثانية. وسيرغي بوندارتشوك المولود في عام 1920 هو واحد من أبناء هذا الجيل بالتأكيد. فإن كانت الحرب سبباً في تأخر دراسته التي بدأها في المعهد المسرحي في مدينة روستوف، ومن ثم أنهاها في معهد الدولة السينمائي (فغيك) في موسكو عام 1948، لكنها من جهة أخرى لم تمر في حياته دون أن تترك بصماتها العميقة، شأنه في ذلك

شـأن مئـات المبدعـين مـن أبنـاء جيلـه، بـل والأجيـال التـي تلتـه.

كان الظهـور الأول لبوندارتشـوك على الشاشـة مـع معلمـه المخـرج المعـروف سـيرغي غيراسـيموف في فيلمـه «الحـرس الفتـي» عـام 1948. أمـا نجاحـه الكبـير الأول كممثـل فقـد تحقـق في أدائـه الـدور الرئيـسي في «تـاراس شفتشـينكو» للمخـرج ايغـور سافتشـينكو، حيـث اسـتطاع أن يعكـس بصـورة عميقـة ومعـبرة روح الشـخصية الشـعبية للشـاعر والرسـام الأوكراينـي الكبـير شفتشـينكو.

شـارك بوندارتشـوك في عـدد لا بـأس بـه مـن الأفـلام خـلال فـترة امتـدت لأكـثر مـن عـشر سـنوات، قبـل أن يخـرج فيلمـه الأول. وقـد حملـت هـذه الأفـلام تواقيـع ونكهـة مخرجـين ينتمـون إلى أجيـال متباعـدة تمامـاً، فعمـل مـع الكسـندر دوفجينكـو في «ميتشـورين»، وفريدريـخ إرملـير في «قصـة غـير منتهيـة»، وميخائيـل روم في «الأمـيرال أوشـاكوف» و«السـفن تهاجـم الأبـراج المحصنـة»، ويـولي رايزمـن في «صديـق النجمـة الذهبيـة»، وتيمـوفي ليفتشـوك في «ايفـان فرانكـو»، وليونيـد لوكـوف في «لا يجـوز نسـيان ذلـك» وغيرهـم.

إلا أن أبـرز أدواره في هـذه الفـترة، كان أداؤه لشـخصية عطيـل في فيلـم بنفـس العنـوان مـن إخـراج سـيرغي يوتكيفيتـش عـام 1955 عـن المسرحيـة المعروفـة لشكسـبير، حيـث اسـتطاع النفـاذ إلى العـالم الداخـلي للشـخصية، مـبرزاً جوهرهـا البعيـد عـن الدهـاء والمكـر إلى الحـد الـذي لا تسـتطيع معـه أن تحـدس بمـا يحـاك لهـا مـن مؤامـرات، وخصالهـا

الأصيلة كالطيبة والبساطة ونقاء الروح، التي تدفعها إلى الانتحار تكفيراً عن جريمتها. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الدور الذي أداه العديد من الممثلين من قبل، وأهمهم أورسون ويلز في عام 1952، قد نال إعجاب لورانس أوليفيه الشديد، الذي قام بعد ذلك بعشرة سنوات بأداء الدور نفسه مع المخرج ستيوارت بورغ.

في أواسط الخمسينات وبداية الستينات جرت في الاتحاد السوفيتي مجموعة من التغيرات الكبيرة في المجتمع، نتيجة النقد الرسمي للسياسة الستالينية وممارساتها في مختلف المجالات، وبدأ المناخ الثقافي بالتحرر نسبياً من القيود الرقابية المفروضة، والقوالب الجامدة والمتعسفة التي سادت في العلاقة بين الدولة والمؤسسات الثقافية والمثقفين عموماً.

وكان لذلك انعكاساته الإيجابية على المناخ السينمائي في البلاد، إذ بدأت في الظهور ـ كما في العشرينات ـ الاتجاهات الفنية المتنوعة، والفعاليات الإبداعية المتفردة في أساليبها، سواء في أوساط الجيل القديم من المخرجين كـ دونسكوي وزارخي وكالاتوزوف وبيريف وخيفيتس وروم ورايزمن وغيرهم، أو لدى أولئك المخرجين الذين أخذت تظهر أعمالهم الأولى في هذه الفترة كـ تاركوفسكي وأبولادزه وآلوف وناوموف ودانيليا وباراجانوف وكوليدجانوف وتالانكين وروسوتسكي وخوتسييف وتشوخراي وتشيخيدزه وشفيتسر وبوندارتشوك وغيرهم.

كل ذلك أدى إلى توسع مجال الموضوعات السينمائية، والأجناس الفيلمية، والمخططات

السردية للحدث، والسعي لتقديم شخصيات أشد عمقاً وأكثر أصالة وارتباطاً بالواقع. ومن جديد ازدهرت الأبحاث الفنية حول الإمكانيات التعبيرية للفيلم، وإشكاليات تناول المادة الحياتية في سياق البحث عن الوسائل الفنية الملائمة لتجسيدها السينمائي، وذلك في صلة وثيقة مع ما تم معالجته سابقاً في العشرينات والثلاثينات.

إن هذه الرؤية الفنية الجديدة انعكست كذلك في الأفلام التي تطرقت لموضوعة الحرب في تلك الفترة، متجلية في غناها البصري ـ التعبيري، وبعدها الإنساني العميق، وظهور الإنسان البسيط ـ الجندي كمحور للحدث التاريخي ـ المصيري فيها. من أهم هذه الأفلام يمكننا أن نذكر «الغرانق تطير»[1] لكالاتوزوف، و«البيت الذي أعيش فيه» لكوليدجانوف، و«أنشودة عن جندي»[2] لتشوخراي، و«السلام على الآتي» لآلوف وناوموف، وعمل بوندارتشوك الأول «مصير إنسان» عن قصة بنفس العنوان للكاتب ميخائيل شولوخوف.

يقول بوندارتشوك: «منذ القراءة الأولى لـ «مصير إنسان» رأيته مباشرة بصورة سينمائية، وقررت أن أصنع فيلماً مهما يكن، واتجهت إلى الإخراج لأنني وجدت وراء كل صفحة حياة مفعمة بالأجساد والحيوية والأحداث». قبل الشروع في إخراج العمل التقى بوندارتشوك الكاتب شولوخوف وعرض عليه السيناريو الأولي للفيلم، لكن بعد قراءته بقي الأخير صامتاً ولم يعلق بشيء، وكان يقول للآخرين أن العمل لم

1- يترجم في بعض المراجع تحت عنوان «عندما يطير البجع»

2- يترجم في بعض المراجع تحت عنوان «أنشودة الجندي»

ينجـز بعـد، وعندمـا ينتهـي فحسـب يمكـن الحديـث عنـه، إذ لا يجـوز إعاقـة الإنسـان وهـو يعمـل. وهـذا كان يعنـي الثقـة، لقـد آمـن الكاتـب الكبـير بالمخـرج الشـاب، وهـذا كل مـا كان بوندارتشـوك بحاجـة إليـه في ذلـك الوقـت.

«مصـير إنسـان» فيلـم المصـير التراجيـدي الـذي عايشـه في فـترة الحـرب الملايـين مـن الجنـود السـوفييت: المعـارك الدمويـة القاسـية عـلى الجبهـة، معسـكرات الاعتقـال النازيـة، والمـوت الـذي كان يتربـص بهـم في كل لحظـة ومـن كل زاويـة.

لكـن الأمـر لم يتوقـف عنـد هـذا الحـد مـن المأسـاة، فالمأسـاة كانـت أكـبر مـن أن يحجمهـا الانتصـار وانتهـاء الحـرب، فـما أن يعـود الجنـدي أندريـه سـوكولوف البطـل الرئيـسي في الفيلـم ـ الـذي أدى دوره بوندارتشـوك نفسـه ـ إلى ديـاره حتـى يجـد أن الحـرب اختطفـت منـه أقـرب النـاس إليـه زوجتـه وأطفالـه، وهنـا كان عليـه أن يواجـه صـورة أخـرى للموت: الألم والحـزن والوحـدة، كل ذلـك كان كفيـلاً بـأن يدمـر روحـه ويقتلـه، لـو لم تجمعـه الصدفـة مـع فانيـا الصبـي المتـشرد الصغـير الـذي يقاسـمه المصـير نفسـه، فهـو الآخـر فقـد والديـه في الحـرب ولم يعـد لديـه مـن يحتضنـه سـوى الشـوارع، وعندمـا يعلـم سـوكولوف ذلـك يقـرر عـلى الفـور إخبـاره أنـه والـده، في مشـهد مؤثـر تسـمو المشـاعر الإنسـانية المتأججـة فيـه إلى ذروة عنفوانهـا، وأداء تمثيـلي صـارم وصـادق إلى أقـصى الحـدود. ولم يكـن هـذا المشـهد اسـتثنائياً عـلى الإطـلاق، فالفيلـم يزخـر بعـشرات المشـاهد المشـابهة في قوتهـا ومصداقيتهـا. وبانتشـال سـوكولوف لفانيـا مـن بؤسـه، في ذات اللحظـة ينتشـل نفسـه، فمـع

هـذا الصبـي الـذي فقـد مثلـه كل مـا لديـه يسـتطيع سـوكولوف مـن جديـد الإحسـاس بطعـم الحيـاة، رغـم كل مـرارة الحـرب التـي سـتبقى في قلبـه إلى الأبـد.

ومـما لا شـك فيـه أن الفضـل في المسـتوى الفنـي العـالي الـذي حققـه العمـل يعـود كذلك إلى الطاقـم الفنـي الـذي أختـاره بوندارتشـوك بعنايـة، كالفنـان إبوليـت نوفوديريوجكـين الـذي اسـتطاع بواسـطة ديكوراتـه ومعالجاتـه التشـكيلية للمشـاهد أن يعكـس ببراعـة الأجـواء التـي تجـري في خضمهـا الأحـداث. وكذلـك مديـر التصويـر فلاديمـير موناخـوف، الـذي يعـد «مصـير إنسـان» أحـد أهـم أعمالـه، إذ تميـزت الصـورة في الفيلـم بديناميكيتهـا، وواقعيتهـا القاسـية، واكتـمال تكوينها التشـكيلي ومعالجتهـا الضوئية. إن بروز ظاهرة اسـتخدام الكاميرا المحمولـة في أفـلام هـذه الفـترة، وجد انعكاسـه هنـا أيضاً في العديـد من المشـاهد، ولعل من أبرزهـا ذاك الـذي يشـير إليـه الناقـد بوغدانـوف: «في مشـهد هـروب البطل مـن الأسر كانت الغابـة تتحـرك باندفاع وعشـوائية نحو المشـاهد، مـن حين لأخر كانت تلوح جذوع الأشـجار، الأغصـان صفعـت الشاشـة. لقـد صـور مديـر التصوير موناخـوف هذا الـكادر جاريا ببسـاطة في الغابـة وبيـده الكامـيرا. ولـو تخيلنـا للحظـة أن هـذه اللقطـة لم تكـن موجودة في المشـهد، لمـا كان هنـاك ذلـك الإحسـاس القـوي بخفقان قلـب البطل، قلقـه العظيم وتوتـر جميع قواه الداخليـة». ورغـم أن «مصـير إنسـان» كان العمـل الأول لمخرجـه إلا أنـه لقي نجاحـاً منقطع النظـير في جميـع أنحـاء العـالم، ونـال عـدداً كبـيراً مـن الجوائـز المحليـة والعالميـة، ويعـد إلى اليـوم من كلاسـيكيات السـينما الروسـية.

ابتداءً من عام 1962 يبدأ بوندارتشوك عمله في ملحمته السينمائية الضخمة، المأخوذة عن رائعة الكاتب الروسي الكبير ليف تولستوي «الحرب والسلم»، التي تعكس مرحلة الحرب الوطنية في روسيا ضد جيوش نابليون عام 1912.

ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي تنقل بها ملحمة تولستوي إلى الشاشة، إذ قام المخرجان الروسيان غاردين وبروتوزانوف في عام 1915 بأفلمتها للمرة الأولى، أما أهم أفلمة سابقة لها فتعود للمخرج الأمريكي كينغ فيدور في عام 1956. التي شكلت أحد الدوافع وراء أفلمة الرواية في روسيا، فبعد عرض فيلم فيدور هناك، أخذت العديد من الأصوات تتساءل عن السبب وراء عدم وجود أفلمة وطنية لـ «الحرب والسلم».

بالإضافة إلى ذلك يشير كاتبا السيناريو فاسيلي سولوفيوف وبوندارتشوك إلى العديد من الأسباب الأخرى التي دفعتهما لأفلمة جديدة لهذه الملحمة الأدبية، فيقول سولوفيوف: (عند كتابة السيناريو استرشدنا القانون الداخلي الذي حدده تولستوي نفسه لبنية الرواية بوصفه «قانون تشابك الشخصيات»... نحن نحترم عميق الاحترام ذلك الجهد الكبير الذي بذله السينمائيون الأجانب من أجل نقل «الحرب والسلم» إلى الشاشة. ولكن الأفلام التي أنتجوها لم ترضنا، لأن الأفضلية عادت هناك إلى خط الحب، إلى الثلاثي العاطفي. وفي مثل هذه البنية ضاع الرئيسي: الخط الشعبي في الرواية. وإذا سلكنا طريقاً آخر وأخذنا فقط مشاهد المعارك والمشاهد التاريخية،

الأمـر الـذي حاولنـا أن نفعلـه في إحـدى صيـغ السـيناريو، شـحبت كـثرة مـن الطبائـع الإنسـانية. وفي الحالتـين نفقـد الأبطـال، نفقـد تولسـتوي). وقـد أكـد بوندارتشـوك هـذا التوجـه بقولـه: (إننـا نسـعى إلى أن نكـون أقـرب مـا يمكـن إلى الروايـة... وهـدف أبحاثنـا الإبداعيـة أن نجسـد عـلى الشاشـة بأكمـل وأتـم وجـه روايـة الحـرب والسـلم... وإنهـا لقريبـة إلينـا نزعـة تولسـتوي الإنسـانية الكـبرى، وإيمانـه بانتصـار الحيـاة عـلى المـوت، بانتصـار الخـير عـلى الـشر، وأحلامـه بوحـدة النـاس ذوي الإرادة الطيبـة).

لقـد وجـد كاتبـا السـيناريو أنـه لا يجـوز التعامـل مـع مؤلـف لكاتـب بحجـم تولسـتوي بصـورة انتقائيـة فجـة، تخولهـم التحويـر أو الإضافـة، كالقيـام عـلى سـبيل المثـال بانتقـاء الأحـداث والمشـاهد والخطـوط الدراميـة التـي تبـدو أكـثر عصريـة، وإنمـا الاحتفـاظ بأقـصى حـد ممكـن مـن بنيـة الروايـة. ولابـد أن لهـذا التطلـع مـا يـبرره فعـلاً، إذ لا تـزال الأفـكار الكبـيرة التـي تضمنتهـا هـذه الملحمـة الروائيـة، وجسـدها الفيلـم حيويـة بالنسـبة لزماننـا المعـاصر، ولعلهـا سـتبقى كذلـك إلى زمـن بعيـد، كالفكـرة التـي تقـول بحتميـة إفـلاس تعسـف الفـرد في التاريـخ، وحتميـة سـقوط الفـرد المرفـوع إلى مصـاف الآلهـة، أو تلـك الفكـرة التـي تـتردد في بدايـة الفيلـم ونهايتـه: (إن جميـع الأفـكار التـي تنجـم عنهـا عواقب جسـيمة ـ بسـيطة دومـاً. إن كل فكـرتي ترتكـز عـلى أنـه إذا كان النـاس الفاسـدون مترابطـين فيـما بينهـم ويشـكلون قـوة، فأنـه ينبغـي عـلى النـاس الشرفـاء أن يفعلـوا الأمـر نفسـه، وكـم ذلـك بسـيط).

إن سعي كاتبا السيناريو نحو التجسيد الأكمل لروح الرواية وجد انعكاسه في الواقعية الصارمة التي صبغت الفيلم بأكمله، فالديكورات والملابس والإكسسوارات استطاعت أن تعبر بدقة عن العصر الذي تجري فيه الأحداث، ويمكننا أن نتصور أي جهد جبار تطلبه ذلك، خاصة عندما كان الأمر يتعلق بمشاهد المعارك الضخمة التي شارك فيها آلاف الأشخاص.

ويشكل المونولوج الداخلي (صوت من خارج الكادر) الذي تم استخدامه بكثرة في الفيلم معادلاً سينمائياً لنظيره في الرواية، كما أن استخدام أسلوب تقطيع الشاشة إلى قسمين أو ثلاثة للتعبير عن مجموعة أحداث تجري في وقت واحد كبديل عن المونتاج المتوازي يقدم مثالاً ساطعاً على التزام بوندارتشوك حتى بهذا الجانب منها، علماً أن الكثيرين من النقاد والمخرجين يرون في هذه الوسائل، عملية إقحام فجة لوسيلة تعبيرية أدبية في الفن السينمائي الذي يمتلك وسائله الخاصة البعيدة عن جميع التأثيرات الأدبية أو المسرحية.

ورغم جميع مساعي بوندارتشوك، والجهد الجبار الذي كرسه لهذا العمل، رأى العديد من النقاد أن الفيلم لم يصل إلى مستوى الرواية في العديد من الجوانب، ولعل أهمها ذاك الذي يشير إليه الناقد رومانينكو: (لقد تمكن بوندارتشوك دون شك من نقل الحس الملحمي للرواية، لكن عند تولستوي الأسس الملحمية تقترن مع التغلغل العميق في العالم الداخلي للأبطال. وبحثهم عن الاحتياجات الروحية، لا يقل أهمية

عـن لوحـات الحيـاة الحربيـة. «المصـير الشـعبي» و «مصـير الإنسـان» يتلاحـمان بصـورة عضويـة في وحـدة متكاملـة. للأسـف هـذا الاندمـاج العضـوي غائـب في الفيلـم، ويبـدو ذلـك ملموساً في الجـزء الرابـع خاصـة، حيـث تـم التركيـز عـلى الوقائـع التاريخيـة، ومـسرح الأحـداث الحربيـة والجيـش والقـادة... الـخ. ويظهـر بيـير[3] هنـا كشـخص متنبـه وملاحـظ ذكي للأحـداث التـي تحيـط بـه، وليـس كإنسـان يبحـث عـن الحقيقـة، وعـن مغـزى الحيـاة بصـورة مؤلمـة كـما في الروايـة).

لقـد شـارك في هـذه الملحمـة السـينمائية الضخمـة التـي وصلـت مدتهـا إلى ثمـان سـاعات وخمـس وأربعـين دقيقـة، وبلغـت تكاليـف إنتاجهـا حـوالي 100.000.000 دولار، واسـتمر العمـل عليهـا خمـس سـنوات، عـدد كبـير مـن فنـاني الديكـور، وفي طليعتهـم ميخائيـل بوغدانـوف وغينـادي مياسـنيكوف الـذي عمـل خاصـة عـلى اللوحـات الملحميـة الكـبرى، التـي تميـزت بوضـوح الغايـة، والمعالجـة اللونيـة والغرافيكيـة الغنيـة بالـدلالات المجازيـة. مديـر التصويـر الأول في العمـل كان أناتـولي بيتريتسـكي، الـذي اسـتطاع في اللقطـات القريبـة والمتوسـطة النفـاذ بعمـق في عـوالم الشـخصيات التـي لعـب أدوارهـا نخبـة مـن كبـار الممثلـين الـروس كأناسـتاسـيا فيرتينسـكايا ونونـا مورديوكوفـا وأناتـولي كتـوروف وإيرينـا سكوبتسـيفا وفاسـيلي لانوفـوي وفيتشيسـلاف تيخانـوف وانتوينـا شـورانوفا وفلاديسـلاف

3- بيير بيزوخوف إحدى الشخصيات الأساسية في الفيلم وقد أدى دوره بوندارتشوك نفسه

ستريجيلتشيك وغيرهم، ليعكس ببراعة سماتها الذاتية، ومشاعرها، وأفكارها.

أما في مشاهد المعارك الضخمة التي وصل عدد الكومبارس أثناء تصوير بعضها ـ كمعركة بوريدينو ـ إلى حوالي 13000 شخص، فقد تميز إبداع بيتريتسكي بالتنوع والتواتر في أحجام اللقطات وخاصة بين العامة والمتوسطة، والاستفادة من عمق الحقل في تقديم الصور البانورامية، واستخدام الكاميرا المتحركة، وزوايا التصوير المتنوعة، كالتصوير من الحوامات، أو زرع الكاميرات في التربة لتصوير معارك الخيالة من نقط منخفضة. كل ذلك كي يستطيع الفيلم بعث الأجواء الحقيقية لهذه المعركة. ومن الجدير بالذكر أن بوندارتشوك استفاد مع مديري التصوير وفناني الديكور من تقاليد الفن التشكيلي الروسي في القرن التاسع عشر في إبداع هذه اللوحة المعبرة والمعقدة لدرجة كبيرة بتكوينها وبنائها التشكيلي وتدرجاتها اللونية الرائعة، حتى غدت هذه المعركة ـ المشهد بحد ذاته موضوعاً للعديد من الدراسات التحليلية النقدية. وليصبح «الحرب والسلم» أول فيلم سوفيتي يفوز بالأوسكار عن أفضل فيلم أجنبي في عام 1968.

في عام 1970 قام بوندارتشوك بإخراج ملحمة تاريخية جديدة بعنوان «واترلو» من إنتاج سوفيتي ـ إيطالي مشترك، عن المعركة الشهيرة التي هزم فيها نابليون بصورة نهائية. ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي يتعامل فيها بوندارتشوك مع فنانين من خارج الاتحاد السوفيتي، فقد شارك من قبل في فيلم روبيرتو روسيليني «كان الوقت

ليلاً في روما» مؤدياً دور جندي روسي من الأنصار، وكذلك في فيلم المخرج اليوغوسلافي فيلكو بولايتش «معركة على نيريتفا» عن حرب الأنصار في يوغسلافيا ضد الفاشية.

إن سعي بوندارتشوك لإخراج أعمال ذات طابع ملحمي، وإنتاج ضخم لم ترتبط يوماً بنزعة نحو الاستعراض البصري المجرد، فهو إذ استند في أفلامه على أعمال أدبية كبيرة لشولوخوف وتشيخوف وتولستوي وبوشكين وريد، فقد كان ذلك لتقديره الكبير لها، وإحساسه بما تحتويه من تحليل عميق للتاريخ والشخصيات الفاعلة فيه، الكبيرة منها أو تلك التي لم يعد التاريخ نفسه يذكرها، وفي الواقع تلك هي إحدى أعظم وأسمى مآثر الفن، إذ يغدو الذاكرة الروحية للإنسانية، حيث تستحيل ملايين الأسماء المنسية التي يحيلها التاريخ إلى مجرد أرقام، إلى جملة من المشاعر والأفكار الحية، إلى شخصيات تحب وتكره وتتألم وتقلق وتتأمل، وتصنع التاريخ نفسه. لذلك كان بوندارتشوك يحرص على انتقاء طاقمه الفني بعناية كبيرة، سواء على مستوى مديري التصوير وفناني الديكور والملابس والملحنين، أو على مستوى الممثلين.

ولم يكن «واترلو» استثناء، فقد شارك في هذا الفيلم طاقم «عالمي» من الفنانين، فأدار التصوير الإيطالي أرماندو نانوزي، ووضع موسيقاه أحد أكبر الملحنين في السينما الإيطالية والعالمية نينو روتا، وشارك في التمثيل بالإضافة إلى الفنانين الروس فلاديمير دروجنيكوف وغينادي يودين وإيرينا سكوبتسيفا ـ زوجة المخرج التي شاركت في معظم أعماله ـ مجموعة من الممثلين البريطانيين كجاك هوكينز وفيرجينا ماكينا،

والعديـد مـن ممثلـين الولايـات المتحـدة وعـلى رأسـهم رود سـتيغر والغنـي عـن التعريـف أورسـون ويلـز.

في سـينما السـبعينات عـادت موضوعـة الحـرب للظهـور مجـدداً، وذلـك ضمـن اتجاهـين أساسـيين. ارتكـز الأول عـلى الملحميـة ـ الروائيـة الممتزجـة بالدقـة الوثائقيـة في تصويـر المعـارك الضخمـة والشـخصيات التاريخيـة الفاعلـة في الحـرب، ومختلـف جوانـب المأسـاة التـي فرضتهـا الحـرب عـلى النـاس. فأخـرج أوزيـروف سلسـلته الطويلـة «التحريـر» المكونـة مـن خمسـة أفـلام («القـوس النـاري»، «الاخـتراق»، «اتجـاه الضربـة الرئيسـية»، «معركـة برلـين»، «الانقضـاض الأخـير»)، ويرشـوف «الحصـار»، وليفتشـوك ثلاثيتـه «أفـكار عـن كوفبـاك». أمـا الاتجـاه الثـاني الـذي ينتمـي معظـم مخرجيـه إلى جيـل مـا بعـد الحـرب، فقـد وضـع نصـب عينيـه تقديـم رؤيـة جديـدة أكـثر معـاصرة وعمقـاً وموضوعيـة لهـذا الحـدث التاريخـي، في محاولـة لتلمـس مختلـف الإشـكاليات الأخلاقيـة والأزمـات الروحيـة والنفسـية التـي فجرتهـا هـذه الحـرب، سـواء في إطارهـا الزمنـي ـ التاريخـي أو عـبر امتدادهـا واسـتمراريتها في الزمـن المعـاصر. وذلـك مـن خـلال موضوعـات وأسـاليب فنيـة وأشـكال سرديـة جـداً متنوعـة. مـن أهـم أفـلام هـذا الاتجـاه يمكننـا أن نذكـر «الفجـر هـادئ هنـا» لروسوتسـكي، و«الثلـج الحـار» ليغيـازاروف، و«عـشرون يومـاً دون حـرب» لغيرمـن، و«الصعـود» لشـيبتيكو، و«الطيـور الجريحـة» لغوبينكـو، و«إلى المعركـة يمـضي (الشـيوخ) فحسـب» لبيكـوف. ضمـن هـذا الاتجـاه أخـرج بوندارتشـوك عـام 1974 فيلمـه

الرابـع «قاتلـوا في سـبيل الوطـن» المقتبـس عـن روايـة بنفـس العنـوان للكاتـب ميخائيـل شـولوخوف.

لقـد أكتسـب هـذا الفيلـم أهميـة خاصـة بـين أفـلام الحـرب في السـبعينات لعـدة أسـباب، لعـل أهمهـا تقديمـه الوجـه البشـع للحـرب، وللمـوت الـذي كانـت تحملـه معهـا في كل خطـوة، والمعانـاة الطويلـة التـي توجـب عـلى الملايـين مـن أبنـاء الشـعب أن يتذوقـوا مرارتهـا، مـن وجهـة نظـر الجنـدي البسـيط تحديـداً، في خليـط متشـابك مـن التقاطعـات العامـة المشـتركة بـين جميـع الجنـود، والسـمات الخاصـة التـي عكسـت تفاصيـل الطبائـع المختلفـة للشـخصيات، وذلـك المزيـج مـن المشـاعر والأفـكار والذكريـات والأحـلام والسـلوكيات التـي كانـت تسـيطر عليهـا، والتـي رغـم كل مـا قـد تتصـف بـه مـن الغرابـة أو السـطحية أو الاضطـراب أو الفجاجـة، كانـت تبـدو طبيعيـة في ظـل الظـروف القاسـية التـي فرضتهـا الحـرب عليهـم. وجـاء الأسـلوب السـردي في الفيلـم منسـجماً تمامـاً مـع هـذه الغايـة، إذ ليـس هنـاك قصـة بالمفهـوم التقليـدي، فالفيلـم بأكملـه يبـدو كصـورة مقتطعـة مـن لوحـة كبـيرة، مـن هنـا كانـت جميـع التفاصيـل الصغـيرة (التـي شـكلت جوهـر الفيلم) عـلى مسـتوى واحـد مـن الأهميـة، سـواء تلـك التي ظهـرت في مشـاهد المعـارك الشرسـة أو التـي تخللـت هـذه المشـاهد كالتحايـل للحصـول عـلى وجبـة طعـام، والأحاديـث المبتذلـة بـين الجنـود، والمعاتبـات المتبادلـة، والسرقـة السريعـة لقبلـة عابـرة، وطبيعـة العلاقـة التـي نشـأت بـين الجنـود المنسـحبين والسـكان المدنيين...الـخ.

لقد استطاع بوندارتشوك مع مدير التصوير الكبير فاديم يوسوف ـ الذي عمل في جميع أفلام تاركوفسكي الأولى ـ عكس طبيعة الأماكن والأجواء والشخصيات بصورة واقعية فذة لا تحتمل أي تزويق، ودون أن تخلو في نفس الوقت من التعابير الدلالية الجميلة. ومما لاشك فيه أن مشاركة مجموعة كبيرة من نجوم التمثيل في السينما الروسية كالكاتب والسيناريست والمخرج والممثل فاسيلي شوكشين [4] الذي أدى الدور الرئيسي في الفيلم وغيورغي بوركوف وإيفان لابيكوف ويوري نيكولين وفيتشيسلاف تيخونوف وليديا فيدوسييفا ونونا مورديوكوفا، بالإضافة إلى المخرج نيقولاي غوبينكو، قد ساهم بصورة فعالة في نجاح هذا العمل الضخم.

لقد شكل الأدب الكلاسيكي والمعاصر منبعاً أصيلاً للسينما السوفيتية منذ بداياتها وفي كافة مراحل تطورها، وقد ترسخت مع السنين تقاليد صارمة في أفلمة الأعمال الأدبية، تعتمد خلق نظير بصري للمؤلف المقتبس، محاولة «ترجمته» إلى لغة السينما مع المحافظة على روحه ومضمونه، عن طريق تكثيفها للحدث واختزال الخطوط الثانوية فيه، والابتعاد عن الترجمة الحرفية للنص الأدبي. وقد أنتجت في جميع العقود أفلام مقتبسة على مستوى فني راق. وكذلك كان الأمر في السبعينات، فأخرج كوليدجانوف «الجريمة والعقاب» عن دوستويفسكي، وبانفيلوف «فاسا» وموتيل «الغجر يصعدون إلى السماء» عن غوركي، وألوف وناوموف «الهروب» عن بولغاكوف، وتالانكين «والد سيرغي» عن تولستوي.

4- كان هذا أخر دور يؤديه فاسيلي شوكشين في حياته، إذ توفي في نفس العام عن 45 عاماً.

أما عـن تشـيخوف فقـد أخـرج ميخالكـوف «مقطوعـة غـير منتهيـة للبيانـو الميكانيـكي»، وأخـرج بوندارتشـوك الـذي اعتمـد في معظـم أعمالـه على المصـادر الأدبية فيلمه «السـهب» عـام 1977، علـماً أنـه قـد بـدأ العمـل عـلى خطوطـه الأساسـية منـذ بدايـة السـتينات. وكـما في فيلمـه السـابق بالـكاد نسـتطيع هنـا أيضـاً أن نتلمـس شـخصيات وأحداثـاً ثانويـة. لتتخـذ جميـع التفاصيـل والمشـاهد أهميـة واحـدة، ورغـم البعـد الزمنـي بـين شـخصيات «السـهب» و«قاتلـوا في سـبيل الوطـن»، إلا أنهـا تشـترك مـع بعضهـا في جوهـر طبائعهـا، الـذي يعكـس في كلا الفيلمـين الخلـق الـروسي في تجلياتـه المتنوعـة، و«فلسـفته» الخاصـة إن جـاز التعبـير.

لقـد لعبـت الطبيعـة دومـاً دوراً هامـاً في جميـع أعـمال بوندارتشـوك، غـير أنهـا لم تضلـع يومـاً بمثـل هـذه الأهميـة الاسـتثنائية والـدور المعقـد كـما في «السـهب». فالسـهب في الفيلـم ليـس مجـرد مـكان تـدور الأحـداث في محيطـه، وإنمـا مجموعـة مـن الصـور الحيـة والمثـيرة بمعالجاتهـا التشـكيلية ـ التـي أبدعهـا مديـر التصويـر ليونيـد كالاشـنيكوف ـ لـ«سـلوكياته» و«انفعالاتـه»: السـهب الحـار المنغلـق عـلى نفسـه، والسـهب الجامـح بأعمدة الغبـار المتصاعـدة، والسـهب السـاطع بألوانـه في سـاعة الغروب...الـخ. كل ذلـك أعطـى السـهب أبعـاداً دلاليـة تعكـس أفـكار تشـيخوف الخاصـة بشـخصيات القصـة، والأرض التـي يعيشـون عليهـا.

غـير أن العديـد مـن النقـاد يأخـذون عـلى الفيلـم إيقاعـه السـردي المتمهـل، وغيـاب الرؤيـة

الذاتيـة للصبـي الصغـير في الفيلـم، وبالتـالي النظـرة المزدوجـة إلى الأحـداث، وابتعـاد الكثـير مـن المشـاهد عـن السـخرية التشـيخوفية الرقيقـة.

إلى جانـب تمثيـل بوندارتشـوك في أفلامـه الخاصـة، بقـي يشـارك مـن حـين إلى أخـر في أفـلام مخرجـين آخريـن، فعمـل مـع ميتالنيكـوف في «صمـت الدكتـور إيفانـس»، ومـع تالانكـين في «اختيـار الأهـداف» و«والـد سـيرغي»، أمـا أهـم أدواره في السـبعينات، فقـد تجلـت في أدائـه لشـخصية الطبيـب أسـتروف إلى جانـب المثـل الكبـير إينوكينتـي سموكتونوفسـكي في فيلـم «الخـال فانيـا» للمخـرج أندريـه كونتشالوفسـكي. إذ اسـتطاع أن يعـبر عـن الفـراغ الروحـي والقلـق والمعانـاة الداخليـة التـي تتعايـش معهـا الشـخصية بنـوع مـن الإذعـان المسـالم، بأسـلوب أبعـد مـا يكـون عـن المبالغـة الحركيـة أو الإيمائيـة، وإنمـا برتابـة حديثـه، وحركاتـه شـبه السـاكنة، ونظراتـه المذهولـة حينـاً، الضائعـة حينـاً آخـر، والحزينـة دومـاً.

في بدايـة الثمانينـات عـاد بوندارتشـوك مجـدداً إلى تجربـة الإنتـاج المشـترك مع إيطاليـا، التي انضمـت إليهـا هـذه المـرة المكسـيك في إخراجـه لفيلـم «الأجـراس الحمـراء». وهـو ثنائيـة مأخـوذة عـن أعـمال الكاتـب الصحفـي الأمريـكي جـون ريـد، الـذي لعـب دوره في الفيلـم الممثـل الإيطـالي المعـروف فرانكـو نـيرو. وقـد ظهـر الجـزء الأول منهـا بعنـوان «المكسـيك تحـت النـيران» الـذي يصـور فيـه كـما في كتـاب ريـد «المكسـيك الثائـرة» الأحـداث الثوريـة التـي اجتاحـت المكسـيك خـلال الأعـوام 1910 ـ 1917، وقـد نـال بوندارتشـوك عـن هـذا الفيلـم الجائـزة الأولى في مهرجـان كارلـوفي فـاري السـينمائي لعـام 1982.

أما الجزء الثاني فقد كان بعنوان «أنا رأيت ولادة العالم الجديد» عن كتابه الشهير «عشرة أيام هزت العالم»، الذي يقدم ريد فيه شهادته عن أحداث ثورة أكتوبر في روسيا عام 1917. ومن الجدير بالذكر أنه في ذات الفترة قام المخرج الأمريكي المعروف وورين بيتي بإخراج فيلم يستند إلى ذات المؤلف عن حياة جون ريد بعنوان «حمر»، ونال عنه جائزة الأوسكار لأفضل إخراج في عام 1981.

لقد بدأ بوندارتشوك العمل على سيناريو هذا الفيلم مع السيناريست فالنتين يجوف قبل فترة تمتد إلى حوالي عشر سنوات، ويشير بوندارتشوك في إحدى حواراته الصحفية أن ما دفعه إلى أفلمة مؤلفات جون ريد، هي رغبته في متابعة «أكتوبر» أيزنشتين، بطريقته ورؤيته ووسائله الفنية الخاصة، والتعبير عما دعاه بـ (حركة الحشود الشعبية في الزمن)، الموضوع الذي يشكل حسب رأيه قاسماً مشتركاً في إبداع كل من ريد وأيزنشتين، وهذا ما شكل جوهر الفيلم في جزئيه بالنسبة له.

لقد كان بوندارتشوك ينتمي إلى ذلك النوع من المخرجين الذين لا يخوضون سينمائياً في موضوع ما، ما لم يلموا بعمق وبصورة شاملة بأدق تفاصيله وجزيئاته، وهذا ما يفسر إلى حد بعيد إخراجه لهذا العدد القليل من الأفلام خلال حياته الفنية التي امتدت إلى أكثر من أربعة عقود. لكن معظم هذه الأفلام تركت تأثيرها الكبير على مسيرة الفن السينمائي في روسيا، وأمست من كلاسيكيات السينما العالمية. وقد بقي الأدب الكبير هاجس بوندارتشوك حتى نهاية حياته فأخرج في عام 1986 تراجيديا

شاعر روسيا الكبير الكسندر بوشكين «بوريس غودونوف»، وخلال فترة تدريسه في معهد الـ (فغيك) التي بدأت منذ عام 1971، حاول دوماً دفع طلابه الشبان نحو هذا الأدب: (كثيراً ما أقول لطلابي أن الممثل يتعلم من أدواره، والمخرج؟ المخرج على الأغلب يعلمه الأدب، وخاصة إذا كان مؤلفوه شولوخوف أو تولستوي. سموا لي أي عمل لدوستويفسكي، تولستوي، تشيخوف، شولوخوف، في كل منها ثمة إجابة على السؤال: من أين؟ وإلى أين ولماذا؟).

ومما لا شك فيه أن أعمال سيرغي بوندارتشوك ستظل لفترة طويلة من الزمن تشكل مادة خصبة لكل باحث أو ناقد سينمائي يسعى للخوض في الإشكاليات الكثيرة والمتعددة الجوانب لعلاقة الأدب بالسينما، التي كانت ولا تزال إحدى القضايا الكبيرة في الفن السينمائي.

مجلة «الفن السابع» المصرية 2000.

الكسندر دوفجينكو

مزيج من الشعر والفكاهة والولاء للثورة

أعتقد بأنه ستبقى مرحلة العشرينات من القرن العشرين، ذات أهمية ونكهة خاصة في تاريخ السينما، إذ في هذه السنوات بالذات بدأت السينما تفرض نفسها كفن مستقل عن الفنون الأخرى، ليس عبر أفلام لا تزال خالدة حتى اليوم فحسب، بل وتراث نقدي وتنظري قيم، كان بمثابة الخطوات التأسيسية لما يعرف اليوم باللغة السينمائية. ولعلنا لا نبالغ إذ نقول أن المخرجين من الاتحاد السوفيتي قد ساهموا في هذه المرحلة الذهبية من تاريخ السينما بالقسط الأكبر من هذا التراث. إلى هذه الأسماء المبدعة الكبيرة من المخرجين والمعروفة في العالم أجمع مثل كوليشوف، و فيرتوف، و أيزنشتين، و بودوفكين، ينتمي بجدارة المخرج الأوكرايني الكسندر دوفجينكو.

في الواقع إن المسيرة السينمائية لهذا المخرج الفذ المولود عام 1894 في قرية سونسيتا الواقعة على ضفاف نهر الديسينا، قد تأخرت بداياتها قليلاً مقارنة بمعاصريه من المخرجين. وقد يعود ذلك لسببين أساسيين، الأول مرتبط بالواقع السينمائي المتخلف نسبياً في أوكراينا، فبرغم من أن الإنتاج المتواتر للأفلام بدأ فيها منذ عام 1907، إلا أن

هـذه الأفـلام لم تشـهد ذات التطـور والتنـوع والكـم الـذي حظيـت بـه نظيراتهـا في روسـيا، واقتـصر الإنتـاج غالبـاً عـلى الأفـلام التسـجيلية، وأفلمـة العـروض المسرحيـة. أمـا السـبب الأخـر فيعـود إلى أن دوفجينكـو نفسـه كان بحاجـة إلى هـذا الزمـن كي يصـل أخـيراً إلى الفـن الأكـثر قـدرة عـلى التعبـير عـن كل المشـاعر والأفـكار التـي كانـت تختلـج وتنمـو في عقلـه وروحـه، والتـي أخـذت تـزداد إلحاحـا لديـه بعـد الثـورة بصـورة خاصـة.

إن قيـام ثـورة أكتوبـر عـام 1917 ومـن ثـم نشـوب الحـرب الأهليـة كان لابـد أن يفـرض مجموعـة كبـيرة مـن المتغـيرات عـلى الحيـاة السـينمائية. فتراجـع الإنتـاج السـينمائي بصـورة واضحـة، وعـانى السـينمائيون مـن قلـة المـواد الخـام، عـدد كبـير مـن المعـدات السـينمائية أخفيـت، أو نقلـت إلى المناطـق المحتلـة، وهاجـر عـدد كبـير مـن العاملـين المحترفـين في القطـاع السـينمائي مـع أصحـاب السـتديوهات إلى خـارج البـلاد. أمـا التغـير الأكـثر جوهريـة فقـط أرتبـط بالنظـرة الجديـدة إلى السـينما كأداة سياسـية ـ ثقافيـة فاعلـة في التحـولات الثوريـة التـي كانـت تعيشـها البـلاد. وهكـذا عـلى ركام عـشرات الأفـلام الأخباريـة ـ التسـجيلية التـي كانـت تصـور مختلـف جوانـب هـذه التحـولات، ونتيجـة الحاجـة إلى مسـتوى أرفـع في التعبـير، وأكـثر قـدرة عـلى التأثـير في وعـي الجمهـور ظهـر لأول مـرة في تاريـخ السـينما مصطلـح «أغيـت فيلـم» (الفيلـم التحريـضي)، وقـد أنتـج حتـى عـام 1921 أكـثر مـن خمسـين فيلـماً مـن هـذا النـوع (أفـلام قصـيرة غالبـاً). إن هـذه النظـرة الجديـدة إلى السـينما والتـي عـبرت عـن التفاعـلات العميقـة التـي ولدتهـا الثـورة في وعـي

الإنتليجنسيا عموماً والسينمائيين بصورة خاصة، كانت مجرد البداية نحو مجموعة كبيرة من الأبحاث والأطروحات والاكتشافات في مجال بنية الفيلم ومكوناته ووسائله التعبيرية وقيمه الجمالية، وشتى ارتباطاته بالواقع والفكر والإنسان، حتى ليبدو الفصل شديد الصعوبة في تلك التحف السينمائية التي أنتجت في العشرينات بين موضوعة الثورة التي شكلت نسيجها الأساسي، وبين الأشكال والأساليب «الثورية» الجديدة في التناول والمعالجة السينمائية.

وهكذا ظهر في السينما السوفيتية الوليدة جنس فيلمي جديد، أنه الملحمة التاريخية ـ الثورية، التي تطلبت مبادئ وأساليب مبتكرة في السرد، وفي تناول المادة التاريخية والزمن الفيلمي. كما أنها فرضت منظومات مجازية مختلفة، ونوعاً آخر من الشخصيات، حيث ظهر على الشاشة بطل «جماعي» جديد، هو الشعب بأكمله، وأخذت تعكس صراعات الشخصيات الرئيسية وطبائعها وتطلعاتها المنفردة محتوى المتغيرات الاجتماعية العامة. فأخرج سيرغي أيزنشتين «الإضراب» و«المدرعة بوتيومكين» و«أكتوبر»، وأخرج فيسفولد بودوفكين «الأم» و«نهاية سانت بطرسبورغ» و«سلف جنكيز خان»، وأخرج غريغوري كوزينتسوف مع ليونيد تراوبرغ «بابل الجديدة». إلى هذه النوعية من الأفلام تنتمي الأعمال القيمة الأولى لدوفجينكو: «زفينيغورا» و«الترسانة».

في عام 1923 عاد دوفجينكو من ألمانيا بعد قضائه عامين هناك يعمل في السلك الديبلوماسي حيث درس في هذه الأثناء الفن التشكيلي في ميونخ، وعمل في صحيفة

«فيستي فوتسيك» كرسام كاريكاتير. أما نشاطه السينمائي فقد بدأ في عام 1926 عندما كتب سيناريو الفيلم الكوميدي «فاسيا المصلح» وعمل كمساعد مخرج فيه. وكتب وأخرج في نفس العام الفيلم الكوميدي القصير «ثمرات الحب». أما في عام 1927 فقد أخرج فيلم المغامرات «حقيبة المراسل الديبلوماسي» ومثل فيه. بالرغم من أن هذه الأفلام لم تكن ذات قيمة فنية عالية، إلا أنها بدت مشحونة بالقلق الإبداعي عند دوفجينكو حول ما تستطيع السينما كشفه من جوانب متعددة للواقع.

في عام 1928 أخرج دوفجينكو أول أفلامه الكبيرة «زفينيغورا»، الذي يتحدث فيه عن وقائع الحرب الأهلية بأسلوب مزج ما بين الملحمية والشاعرية والفكاهة. وقد تميز بالعمق والتنوع على مستوى الفكرة، مع بنية فنية معقدة وغير مألوفة مليئة بالاستعارات الجريئة على مستوى الشكل. وكان بداية تعاونه مع الممثل سيميون سافشينكو، الذي سيسند له لاحقاً بطولة فيلميه «الترسانة» و«الأرض».

ينوه سيرغي يوتكيفتش في كتابه «السينما هي حقيقة 24 كادر في الثانية» أن هذه الفيلم لم يأخذ حقه من التقييم، إذ يرى أنه «قبل وقت طويل من ظهور الابتكارات التي اشتهر بها فيليني وبيرغمان وآلان رينيه، أجرى دوفجينكو إحدى أكثر التجارب جرأة في التعامل مع المكان والزمان، وذلك ليس لرغبته في إبهار شخص ما بالابتكارات الشكلية، وإنما لإصغائه إلى صوت حدسه الشعري، الذي اعتمد دائماً على التقاليد الفلكلورية، التي شكلت له مصادر للخيال لا تنضب... زفينيغورا يبقى في

تاريخ السينما العالمية أحد أكثر النماذج سطوعاً لسينما المؤلف في أفضل تعريف لهذا المصطلح، الذي حصل حقه في الوجود فقط بعد ثلاثين عاماً. لقد استخدم دوفجينكو المكان والزمان فيه بتلك الحرية التي عدت حتى الآن من صلاحية الأدب فحسب». ويتابع دوفجينكو موضوعة الثورة في فيلمه الثاني «الترسانة» عام 1929، الذي يتحدث عن انتفاضة عمال مصنع الأسلحة في كييف عام 1918 ضد الحكومة البرجوازية، حيث تعمق من جهة أسلوبه الذي يجمع ما بين البنية الشاعرية والتهكم الهزلي والتوجه السياسي ـ الاجتماعي، وأصبح من جهة أخرى أكثر وضوحاً. وقد سعت تيترات الفيلم إلى إعطاء المشاهد شحنة عاطفية أكثر مما كانت تبغي تقديم معلومات له، دون أن يقلل ذلك من أهميتها، فلهذا السبب بالذات لم يكن من الممكن دونها فهم الفيلم على الإطلاق.

يشير جورج سادول إلى ثلاثة مشاهد في الفيلم تدشن حسب رأيه أسلوباً سينمائياً جديداً وهي: كارثة القطار والإضراب وسحق العصيان. في الأول نشاهد قطاراً يحمل جنوداً مسرحين تملؤهم الغبطة، وفجأة تأخذ حركة القطار في التسارع نتيجة خطأ السائق، فيدب الرعب بينهم، ويقفزون من القطار متدحرجين ومبعثرين ومحطمين على الأرض. أما في مشهد الإضراب فيستخدم دوفجينكو «السكون» كوسيلة درامية شديدة التأثير، حيث يمتزج صمت الآلات التي أوقفها العمال في المصنع، مع توجس مواجهي الإضراب الجامدين في غرفهم، الذين يصيخون السمع إلى هذا الصمت

الرهيـب. وتـأتي نهايـة الفيلـم عـبر مشـهد آثـار ولفـترة طويلـة الكثير مـن الجـدل لتركيبتـه الرمزيـة. أمـام نـيران الغايدامـاك (العصابـات المعاديـة للثـورة في أوكراينا) يتسـاقط عشرات الأشـخاص، أمـا تيمـوش العامـل الأوكرايـنـي فيبـدو وكأن الطلقـات ترفـض أن تلامسـه، يقـف أمامهـم كاشـفاً صـدره لهـم، يرمونـه بثـلاث رشـقات مـن النـيران، وإذ يـرون عـدم جـدوى طلقاتهـم، يصرخـون فيـه: أسـقط... أسـقط. لكـن تيمـوش يبقـى منتصبـاً كتمثـال حديـدي.

وبالتأكيـد لا نسـتطيع أن نغفـل هنـا الـدور الـذي لعبـه في هـذه المشـاهد جميعـاً، وفي الإبداعــات الأولى لدوفجينكــو عمومــاً، مديــر التصويــر دانييــل ديموتســكي التــي تميــز باسـتخداماته المبتكـرة لزوايـا التصويـر، وعنايتـه الخاصـة بتبايـن الضـوء والظـل داخـل الـكادر.

إذا كانـت في مسـيرة كل مخـرج علامـة بـارزة يصـل فيهـا إلى قمـة إبداعـه، فيبـدو أن دوفجينكـو وصـل هـذه القمـة مـع فيلمـه «الأرض» عـام 1930. الـذي دخـل ضمـن لائحـة أفضـل الأفـلام في كافـة الأزمنـة، نتيجـة اسـتفتاء أجـراه الأرشـيف السـينمائي البلجيـكي في عـام 1958.

تـدور أحـداث الفيلـم حـول صراع الفلاحـين في أوكراينـا مـن أجـل التعاونيـات الزراعيـة. حيـث قـام دوفجينكـو بمعالجـة الحبـكات التراجيديـة عـلى خلفيـة شـاعرية غنيـة تتمثـل في صـور الطبيعـة الخصبـة.

في الواقـع نسـتطيع أن نتلمـس شـاعرية دوفجينكـو منـذ السـطور الأولى للسـيناريو: «هـل حـدث ذلـك حقـاً، أم أننـي حلمـت بـه، أم أن الأحـلام تداخلـت مـع الذكريـات وذكريـات الذكريـات، لم أعـد أذكـر. أذكـر فقـط أن الجـد كان طاعـن في السـن، كـما أذكـر أنـه كان شـبيه بصـورة لإحـدى الآلهـة التـي تحمـي بيتنـا الريفـي وتزينـه».

إن صـورة المـوت عنـد دوفجينكـو كانـت تتخـذ دومـاً أبعـاداً فلسـفية، مـن خـلال العلاقـة الوشـيجة التـي يربـط فيهـا بـين الإنسـان والطبيعـة. فالجـد يمـوت وسـط بسـتان التفـاح في الفيلـم، دون أن تبعـث نهايتـه عـلى أيـة تغـيرات في الفضـاء المحيـط كـما يسـجل هو نفسـه: «لم يـدوي الرعـد، ولم تمـزق الـبروق المقـدرة السـماء بوميض احتفـالي، ولم تنتشـل العواصف أشـجار الـدوب المعمـرة والعظيمـة مـن جذورهـا»، ورغـم ذلـك شيء مـا غـير مـرئي تغـير في ذلـك المـكان الحـي الممتلـئ بالجـمال والانسـجام: «اضطـراب غامـض سـيطر عـلى الأحفـاد بصـورة خفيفـة، ودون أن يشـعروا لامسـوا جميعهـم لا حدوديـة الزمـن واتسـاق قوانينـه»، وهكـذا تتحـول الطبيعـة إلى رمـز للحيـاة، المـوت والحيـاة يسـيران جنبـاً إلى جنـب، وليـس ثمـة مـا هـو مرعـب في المـوت عنـد دوفجينكـو طالمـا إلى جانبـه تنضـج حيـاة جديـدة: فـإذ نشـاهد الجـد يحتـضر تحـت شـجرة التفـاح في المشـهد الأول، نـرى في نفـس الوقـت الأحفاد مـن حولـه يلعبـون، وعـلى أسـاس هـذا المشـهد سـوف تتطـور المنظومـة المجازيـة للفيلـم بأكملـه، حيـث تبـدو الأرض والغيـوم والثـمار والأطفـال اسـتعارات تشـكيلية قريبـة مـن الرمـوز، لتعـبر طيلـة الفيلـم حسـب سـادول «عـن حـالات العشـق التـي يعيشـها بسـكون

شبان وشابات في كل مكان» وحيث يبدو «النفس هو الحركة الوحيدة عند هؤلاء الأزواج الجامدين جمود التماثيل في حالة وجد ذات الشهوانية العنيفة التي لم تسبق مطلقاً على الشاشة... وليس البطل إلا واحد من هؤلاء العاشقين». من جديد تتلاقى في المشاهد الأخيرة للفيلم خطوط الحب والموت والطبيعة. فبعد أن يفارق البطل فاسيل أحضان حبيبته، يعود في درب ريفي محاطاً بالسياجات، ويبدأ الرقص وروحة منتعشة بالنشوة والفرح، ويتسارع إيقاع الرقصة، لكن فجأة تخترق طلقة السكون، ويهوي فاسيل صريعاً. وعندما يحمل أهله وأصدقائه جثمانه بمحاذاة الحقول نشاهد كيف تلامس الأوراق والأغصان المثقلة بالثمار وجهه وكأنما تقوم بطبع قبلاتها الأخيرة مودعة إياه، وتتلبد السماء بالغيوم ويهطل المطر ليمسح الأحزان ويبعث الأمل في النفوس.

إن الصور السامية لولادة وموت الإنسان، للحب والطبيعة تداخلت في «الأرض» عبر مزيج فلسفي ـ شاعري يقترب بروحة من التراث الشعبي الأوكراني.

لقد أدرك دوفجينكو مبكراً الأهمية الاستثنائية للصوت في أفلامه، ورغم أنه لم يكن في وسعه بعد بلوغ غايته، إلا أن سيناريو الفيلم كان مليء بهمسات الطبيعة وأصوات البشر والأغاني والموسيقا. فقد كتب في وصفه لمشهد الذروة الذي يسبق مقتل البطل الرئيسي فاسيل: «كل شيء كان ممتلئ بأصوات ليلية خاصة بالكاد تتمايز عن بعضها، وعبر أغان الفتيات البعيدة التي كانت تصدح بمهابة من مكان ما، لعله كان يسمع

كذلـك كيـف تنمـو الأعشـاب، والخيـار، وكيـف تتحـرك جـذوع القـرع الطويلـة بصـورة مريبـة في العتمـة الدافئـة والرطبـة...».

لقـد قـام ذات يـوم الناقـد الفرنـسي مارسـيل أومـس بتجربـة تحـدد بصـورة أكـثر دقـة جوهـر إبـداع دوفجينكـو. معتمـداً في دراسـته عـلى أسـس غـير سـينمائية أو أدبيـة وإنمـا موسـيقية: «لقـد قمـت بتجربـة تعتمـد تزامـن «الأرض» مـع السـيمفونية التاسـعة لبيتهوفـن. النتيجـة كانـت مذهلـة: L,allergro ma non troppo الجـزء الأول التقـى مـع مـوت الجـد تحـت التفاحـات، مـع الخطـوات الأولى للطفـل، مـع الحـوار مـع غريغـوري، ومـع بسـاتين الفواكـه التـي تتسـاقط منهـا الثـمار، ومـع الجـودار المتأرجـح مـع الريـاح. Molto vivace الجـزء الثـاني ترافـق مـع مشـاهد الشـبان الكومسـموليين، والجـرارات المتبخـترة، والحـركات السريعـة للفلاحـين المرحـين، وينتهـي المشـهد بلقطـات لاحتفـالات الحصـاد. L,adagio molto e cantabile الجـزء الثالـث منـح مشـهد اللقـاء الليـلي لفاسـيل الرصانـة، الهادئـة في البدايـة، ومـن ثـم القلقـة، وأخـيراً الكئيبـة».

مـع ارتفـاع عـدد دور العـرض وتزايـد الإنتـاج السـينمائي في بدايـة الثلاثينـات، بـدت الحاجـة ملحـة لتواصـل السـينما مـع ملايين المشـاهدين ذوي المسـتويات والكفـاءات الثقافيـة المختلفة في البـلاد، مـما جعـل المخرجـين يسـعون نحـو البسـاطة في التعبـير والطـرح بحيـث تصـل أفلامهـم بسـهولة ويـسر إلى الجميـع، ومـما سـاهم في تعميـق هـذا الاتجـاه عـدم تبلـور بعـد التوجـه الفنـي الجديـد الـذي سـيحدد بالتدريـج ملامـح المنطلقـات المنهجيـة للحركـة الفنيـة

السوفيتية بصورة عامة إلا وهو الواقعية الاشتراكية. لذلك عندما سعى دوفجينكو إلى درجة عالية من الوضوح في فيلمه الناطق الأول «إيفان» الذي أخرجه في عام 1932، ولعب الدور الأساسي فيه الممثل الأوكراني المعروف بيوتر ماسوخا، الذي شاركه في معظم أعماله، بدا اهتمامه بالموضوع ومعالجته له دون مستوى أعماله السابقة، دون أن يعني ذلك ابتعاده عن نزعاته الجمالية ـ الشعرية والتي ظهرت بصورة خاصة في مجال التصوير. فقد عمل في الفيلم بالإضافة إلى ديموتسكي، مديرا التصوير ميخائيل غليدير، وكذلك يوري يكيلتشيك، الذي تميزت المشاهد الخارجية لديه ببناءاتها التشكيلية المعقدة ـ التي تستند إلى تعامل محكم مع جميع عناصر الكادر ـ وعمقها الملحمي، وثقلها العاطفي ـ الشعري، وغناها الرمزي، وقدرتها التعبيرية الهائلة، كل ذلك جعل من يكيلتشيك صاحب لغة بصرية رفيعة المستوى. ولعل ذلك هو السبب وراء التقييم العالي الذي منحه الناقد الإيطالي فيليبو ساكي للفيلم عندما عرض في مهرجان فينيسيا عام 1934. وعموماً يرى العديد من النقاد في أفلام دوفجينكو مؤلفات ملحمية ـ شاعرية، تتحقق بصورة أساسية بالوسائل التشكيلية، فاهتمامه الشديد ببنية وإضاءة كل لقطة للتعبير عن غاياته الفكرية، جعل من كادرات أفلامه لوحات تشكيلية مستقلة بذاتها، تخضع الفيلم لتتابعها الانسيابي وتراكمها.

عدد كبير من الخطوط الدرامية المستقلة تلاقت في فيلمه «آيروغراد» الذي أخرجه عام 1935 عن المدينة الجديدة على ساحل المحيط الهادي في الشرق الأقصى من

روسيا، معبراً عن إيمانه بهذه المنطقة بما تمتلكه من ثروات طبيعية. وقد أرتبط أحد أهم الخطوط فيه بموضوعة طالما ستتعرض لها السينما السوفيتية لاحقاً بأشكال وأساليب متنوعة، إلا وهي التناقض الذي قد تفرضه ظروف الثورة والحرب بين مشاعر الصداقة والحب عند الإنسان من جهة، وواجبه الوطني والثوري من جهة أخرى. وغالباً (إن لم يكن دوماً) ما سينتصر الجانب الثاني على الأول كما في «آيروغراد»، حيث تفرق الخيانة بين الصديقين القديمين صيادي التايغا غلوشاك وخودياكوف، ويقوم الأول بقتل الثاني في أعماق الغابة بعيداً عن أعين الناس، وحيث يبدو الأخير مستسلماً لقدره في مشهد مصنوع حسب تعبير المخرج غريغوري روشال «بصورة اصطلاحية، ولكن بتسرب مدهش إلى أعمق أعماق الروح البشرية».

تابع دوفجينكو في هذا الفيلم تعاونه مع الممثل ستيبان شكورات (خودياكوف)، الذي عمل معه سابقاً في «الأرض» و«إيفان». وعمل معه لأول مرة في مجال التصوير بالإضافة للفنان ميخائيل غينديين، مبدع الروائع الأيزنشتينية الكبير إدوارد تيسه. أما موسيقا الفيلم التي وضعها دميتري كاباليفسكي جعلت مارسيل أومس يرى في هذا الفيلم «أول أوبرا سينمائية حقيقية، تلعب الموسيقا فيها دوراً عاطفياً، ويتطور الحدث متتبعاً قواعد الفن الغنائي: الإلقاء، الغناء المنفرد، الثنائيات والفرق التي يرافقها غناء الجوقة، كل ذلك يجد استمراريته في جمال المجازات المنسجمة، ودون أن تفقد الحقيقة العميقة مصداقيتها على الإطلاق».

في عـام 1939 أخـرج دوفجينكـو ملحمتـه البطوليـة «شـورس»، الـذي يعـود فيهـا مجـدداً إلى موضوعـة الحـرب الأهليـة في أوكراينـا، حيث شـكلت المسـيرة العسـكرية لفصيلة «شـورس» عـبر المعـارك الدمويـة والضاريـة لتحريـر أوكراينـا الحامـل الـسردي للحـدث في الفيلـم، إلا أن مـكان الأنمـاط العامـة والرمزيـة للشـخصيات في «الترسـانة»، ظهـرت شـخصيات تاريخيـة محـددة، كشـورس قائـد الفصيلـة الشـاب الـذي لم يتجـاوز الرابعـة والعشريـن مـن العمـر والــذي أدى دوره الممثــل يفغينــي ســاموئيلوف، بالإضافــة إلى العديــد مــن المشــتركين الفعليـين في الأحـداث التاريخيـة الواقعيـة التـي يرويهـا الفيلـم، مـما يجعـل هـذا العمـل ينتمـي إلى موجـة أفـلام السـير الذاتيـة التـي ظهـرت بقـوة في الثلاثينـات داخـل السـينما السـوفيتية كـ «تشـابايف» للأخـوة فاسـيليف و «ياكـوف سـفيردلوف» لسـيرغي يوتكيفتش و«بيوتـر الأول» لفلاديمـير بيـتروف و«لينـين في أكتوبـر» لميخائيـل روم «الكسـندر نيفسـكي» لسرغـي أيزنشـتين وغيرهـا. هـذه الأفـلام تميـزت بسـعيها الحثيـث نحـو الدقـة التاريخيـة، والتغلغـل إلى جوهـر المأثـرة الحياتيـة للبطـل التاريخـي، مـن خلال الرسـم المحكـم للظروف الاجتماعيـة المحيطـة بـه، وتقديـم سلسـلة مـن الصراعـات الدراميـة المفصليـة المرتبطـة بتطـور شـخصيته. لكنهـا في نفسـه الوقـت تمايـزت بالأسـلوب التعبـيري الخـاص لـكل مـن هـؤلاء المخرجـين، لذلـك سـنجد في «شـورس» إضافـة إلى كل ذلـك النكهـة الدوفجينكيـة الخاصـة بـه وحـده، فمـن جديـد سـتتقاطع في الفيلـم الوثائقيـة والمجازيـة والتلوينـات الهزليـة المسـتمدة مـن الفكاهـة الشـعبية، وبالطبـع الـروح الشـاعرية. يعـبر دوفجينكـو

عـن أسـلوب هـذا الفيلـم في السـيناريو الـذي كتبـه عـلى النحـو التـالي: «حـضروا أنقـى الألـوان أيهـا الرسـامون، فإننـا سنرسـم عهـد شـبابنا الـذي مـضى. تفحصـوا جميـع الفنانـين وجيئـوني بالفنانـين الجميلـين والجديـين، فأنـا أريـد أن أحـس في عيونهـم العقـل النبيـل والشـعور السـامي... أضيئوهـم أيهـا المصـورون بنـور صـاف، كي تنعكـس في وجوههـم كل الروعـة التـي حملوهـا في سـهوب أوكرانيـا، ولـكي تنتقـل إلى المشـاهدين وتحـرك قلـوب الأبنـاء والأحفـاد بانفعـالات سـامية». فواقعيـة الشـخصيات والأحـداث في الفيلـم لم تحـد مـن مجالاتهـا الرومانسـية الحميمـة عـلى الإطـلاق، التـي تمثلـت عـلى سـبيل المثـال في كلـمات شـورس نفسـه حيـث تتلاقـى أحـلام البطـل والمخـرج معاً:«كثـيراً مـا أفكـر... تمـر الأعـوام وتنتـصر الثـورة، ويعيـش النـاس ـ الأخـوة عـلى الأرض. كـم مـن الأقاصيـص سـوف يـروون عنـا... كـم مـن الأغـاني سينشـدون عنـا». كـما أنهـا تمثلـت في الجـمال التشـكيلي لصـور السـهوب المغطـاة بالثلـوج، والأعاصـير، ودخـان الحرائـق، وحقـول عبـاد الشـمس الشاسـعة التـي أبدعهـا مديـر التصويـر يـوري يكيلتشـيك.

لقـد كتـب غريغـوري كوزينتسـوف عـن دوفجينكـو: «كان لديـه إحسـاس رائـع في السـمع. هـو لم يسـمع فقـط أصـوات النـاس، بـل وكذلـك صمـت الليـل المقمـر وخرخـرة ميـاه الدنيـبر»، إن هـذا الوصـف المجـازي لاهتـمام دوفجينكـو بالأصـوات، والـذي بـدا واضحـاً في سـيناريو «الأرض»، وموسـيقا «إيروغـراد» اسـتمر هنـا أيضـاً، فـكل المنظومـة الصوتيـة مـن طلقـات وانفجـارات وصرخـات وأجـراس وأبـواق نحاسـية، والموسـيقا التـي وضعهـا

كاباليفسكي اختيرت بعناية لتنسجم مع الأسلوب الرومانسي العام في الفيلم.

في فترة الحرب العالمية الثانية انحصر إبداع دوفجينكو على إخراج الأفلام الوثائقية مثل «التحرير» و«معركة في سبيل أوكرانيا السوفيتية» وغيرها. كما أنه أنكب على كتابة المقالات والقصص وكذلك سيناريوهات لأفلام لن يخرجها أبداً.

إن المرحلة الستالينية في تاريخ الدولة السوفيتية تركت آثارها المأساوية ـ وإن يكن بمستويات متنوعة وأشكال مختلفة ـ على معظم الفنانين والأدباء في البلاد. وليس عبثاً أن يكتب دوفجينكو من عام 1940 وحتى وفاته في عام 1956 ستة سيناريوهات: «تاراس بولبا» و«أوكرانيا تحت النيران» و«اكتشاف الأنتراكتيد» و«قصيدة عن البحر» و«قصة الأعوام المتقدة» و«الديسينا المسحور». في الوقت الذي لم يخرج فيه سوى فيلم روائي واحد هو «ميتشورين» عام 1949، ليطرح فيه مجدداً إشكالية الانسجام والتوازن بين الإنسان والطبيعة، مقدماً مع مديري التصوير ليونيد كوسماتوف ويولي كون تراكيب لونية مبتكرة، على خلفية موسيقية من إبداع دميتري شوستاكوفيتش.

عند الحديث عن دوفجينكو لا يمكن بأي حال من الأحوال إغفال الدور الكبير الذي لعبته زوجته يوليا سونتسيفا في مسيرته الإبداعية ـ الفنية سواء أثناء حياته حيث ساهمت معه في معظم أفلامه الروائية كممثلة في «الأرض» وكمستشار في «الأرض» و«إيفان» و«آيروغراد» وكمخرج مساعد في «شورس» و«ميتشورين»، كما شاركت في إعداد معظم الأفلام الوثائقية التي أخرجها. أو بعد موته إذ أخرجت ثلاثة أفلام عن سيناريوهاته.

الأول كان «قصيدة عن البحر» في عام 1958، الذي أبرز فيه مجموعة من الارتباطات العاطفية الشائكة، من خلال تركيبة سردية غير مألوفة اعتمدت في بنائها خطوط درامية متناوبة ومتوازية، تعبر عن استحالة خضوع الإنسان للمشاعر التي تحط من كرامته، وضرورة صراعه معها وتغلبه عليها.

عن تأملات دوفجينكو في حياة الناس ومصائر الأجيال أخرجت سونتسيفا عام 1961 «قصة الأعوام المتقدة» الذي حصلت عنه في ذات العام على جائزة أفضل إخراج في مهرجان كان السينمائي. حيث استطاعت أن تعكس بطولات الشعب وصورة الوجه البشع للحرب القاسية دون أي تزويق، كما تميز الفيلم في التصوير المدهش لمشاهد المعارك، وذلك كله في أسلوب يجمع ما بين الواقعية والرومانسية والفكاهة الشعبية، فلا يبتعد بذلك عن المزيج الدوفجينكي التقليدي الأصيل.

في «الديسينا المسحور» يعود دوفجينكو إلى طفولته، مسترجعاً ملامح قريته الواقعة على ضفاف نهر الديسينا، كلمات أمه وحبها وتقديسها للأرض وثمارها، وصور جده وعاداته وأقاصيصه، وصراعات أبيه مع الطبيعة والحياة... والكثير غير ذلك مما كان في الماضي البعيد. لكن هذا الفيلم الذي أخرجته سونتسيفا عام 1964 يتجاوز كونه مجرد سيرة ذاتية لكاتب السيناريو. ففيه تتشابك الذكريات عن التفاصيل الحميمة في طفولته، مع الحديث عن المصاعب التي واجهته في الدفاع عن مبادئه كمواطن ومبدع في سنوات الستالينية، في إطار النظرة السطحية التي كانت سائدة إلى الفن.

ومـع تأملاتـه في مغـزى حيـاة الإنسـان، وفي الصلـة بـين الإنسـان الفـرد والشـعب ـ الموضـوع الـذي عكسـه دومـاً في أعمالـه، وتأثـير الآخريـن مـن خـلال طباعهـم وسـلوكياتهم في حيـاة الفنـان، معـبراً في كل ذلـك عـن تفاؤلـه في الحيـاة والعـصر وقـدرات الفـن.

بعـد ذلـك قامـت سونتسـيفا في عـام 1968 بإخـراج فيلـم مقتبـس عـن الأقاصيـص الحربيـة لدوفجينكـو بعنـوان «غـير المنـسي»، وفي عـام 1971 أخرجـت فيلـم «البوابـات الذهبيـة» الـذي يتكلـم عـن المسـيرة الإبداعيـة لـه. كـما لعبـت دوراً هامـاً في تحضـير وطباعـة مؤلفاته المختـارة.

لقـد كان دوفجينكـو بتراثـه السـينمائي القيـم وآرائـه النظريـة الجماليـة، أحـد العلامـات البـارزة في تاريـخ السـينما السـوفيتية والعالميـة، التـي سـاهمت وعـلى مـدى بضعـة عقـود في تأسـيس اللغـة السـينمائية وإغنـاء مفرداتهـا وتعميقهـا. ومـما لا شـك فيـه أنـه مـارس تأثـيراً كبـيراً عـلى العديـد مـن المخرجـين في السـتينات والسـبعينات مـن أمثـال سـيرغي باراجانـوف ويـوري إلينكـو، بـل لعلنـا سـنجد تأثيراتـه تتغلغـل في إبداعـات أحـد كبـار المخرجـين في نهايـة القـرن العشريـن إلا وهـو إمـير كوسـتاريكا، إذ نسـتطيع هنـا أيضـاً أن نستشـف بسـهولة ذلـك المزيـج مـن الملحميـة والشـاعرية ـ الغنائيـة والفكاهـة التـي طالمـا أرتبـط بإبداعـات الكسـندر دوفجينكـو العظيمـة.

مجلة «الفن السابع» المصرية 2000.

تداعيات التباين

في سينما نيكيتا ميخالكوف

في إبداعات أي مخرج كبير ـ ومهما تنوعت الموضوعات والأجناس الفيلمية والأساليب التي تتضمنها ـ نستطيع على الدوام أن نستشف هاجساً ما، يكمن خلف هذه الإبداعات، يحركها ويشكل مركز الثقل فيها. وإن كان من البديهي أن تتقاطع هذه الهواجس في أعمال مخرجين ينتمون إلى أجيال أو ثقافات أو اتجاهات فنية أو تيارات سياسية مختلفة، بل وربما متناقضة، فذلك يعني أنه لابد من أن يتخذ ذات الهاجس صيغاً مختلفة عند هذا المخرج أو ذاك.

نيكيتا ميخالكوف هو أحد أولئك المخرجين، الذين حملوا على الدوام هاجسهم الخاص في داخلهم، وحاولوا بصورة مستمرة أن يدفعوه إلى الأمام من فيلم إلى آخر. لكن في الواقع ذلك الهاجس لا يختلف في جوهره عن هاجس كبار المخرجين في السينما العالمية، فنحن نتكلم عن إحدى أكثر القضايا إشكالية وغنى في الفيلم السينمائي، إلا وهي مفهوم التباين بكل ما ينطوي عليه من معايير ومجالات غير محدودة للإبداع، ابتداء من الموضوعة نفسها التي يتبناها الفيلم ووصولاً إلى تركيبة الشخصيات في داخله، بالإضافة إلى جميع الغايات المتنوعة التي يوظف لأجلها، والأشكال التي يتجلى

مـن خلالهـا، ومـا يترتـب عـلى هـذا المفهـوم مـن جـدل وسـيجال لا ينتهـي. فـما هـي الصيغ التـي أتخذهـا هـذا المفهـوم في أعـمال ميخالكـوف، وكيـف تطـورت هـذه الصيغـة، وإلى مـاذا آلـت.

ولـد نيكيتـا ميخالكـوف في عـام 1945، في عائلـة خـرج منهـا العديـد مـن الفنانـين والأدبـاء الكبـار، فجـد أمـه هـو الرسـام الـروسي الكبـير فاسـيلي سـوريكوف، وجده هـو الرسـام بيوتر كونتشالوفسـكي، وأمـه الشـاعرة ناتاليـا كونتشالوفسـكايا، ووالـده الكاتـب والسيناريسـت سـيرغي ميخالكـوف، أمـا أخـوه الأكـبر فهـو المخـرج المعـروف أندريـه كونتشالوفسـكي.

لقـد كان أول ظهـور لميخالكـوف في السـينما مـع المخـرج قسـطنطين فوينـوف في فيلـم «الشـمس تـضيء الجميـع» عـام 1959. أمـا الـدور الأول الـذي لفـت الأنظـار إليـه فقـد كان في فيلـم غينريـخ بوغدانوفيتـش أوغانسـيان «مغامـرات كروشـا». ليلعـب الـدور الرئيـسي في فيلـم المخـرج الفـذ غريغـوري دانيليـا «أنـا أتجـول في موسـكو» الـذي حقـق نجاحـاً باهـراً في ذلـك الوقـت، وحيـث بـدأ ميخالكـوف الشـاب يشـعر للمـرة الأولى بلمسـات المخـرج السـحرية في خلقـه لأجـواء يشـعر الممثلـون داخلهـا بالحريـة والثقـة بالنفـس والتحـرر مـن شـتى أشـكال الضغـوط المحيطـة. مـما كان ينعكـس بصـورة إيجابيـة عـلى أدائهـم، الـذي تجـاوز في الفيلـم توقعاتهـم نفسـها.

درس ميخالكـوف التمثيـل في البدايـة في اسـتديو الأطفـال في مـسرح ستانسلافسـكي، ومـن ثـم أنتقـل في عـام 1963 إلى معهـد شـوكين المسرحـي، ودرس في قسـم التمثيـل لمـدة ثلاثـة

سنوات، طرد بعدها لاشتراكه في فيلم دانيليا خارقاً بذلك نظام الحظر على العمل في السينما المتبع داخل المعهد. بعد ذلك أنتسب إلى معهد الدولة السينمائي (الفغيك)، ليتخرج من ورشة المخرج ميخائيل روم في عام 1971. دون أن يتوقف في الوقت نفسه عن المشاركة في العديد من الأفلام، كان أهمها «الاستدعاء» مع المخرج دانييل خرابروفيتسكي، و«عش النبلاء» مع أندريه كونتشالوفسكي، و«أنشودة عن مانشوك» للمخرج ماجيت بيغالين.

وهكذا من دور إلى آخر كانت معلوماته النظرية تُثقل، وهو يتعلم بصورة عملية كيفية بناء الشخصية والتحكم في تطورها والتدرب عليها، ليس فقط كممثل، وإنما من وجهة نظر إخراجية كذلك. من جهة أخرى كان لتجربته في التمثيل ـ قبل خوضه مجال الإخراج ـ مع العديد من المخرجين الذين تم ذكرهم، بالإضافة إلى فاسيلي أوردينسكي وغريغوري روشال وميخائيل كالاتوزوف دوراً كبيراً في قدرته على تفهم النماذج المختلفة للممثلين الذين عملوا معه لاحقاً. فملامسته لصعوبة هذا الفن وإدراكه لتعقيداته، جعلته يشعر على الدوام بعميق الحب والتقدير والامتنان تجاههم.

لقد بدا واضحاً من الأفلام الأولى التي أخرجها ميخالكوف أثناء دراسته في المعهد «وأنا أعود إلى البيت» و«يوم هادئ في نهاية الحرب» الكثير من ميوله الفنية كالاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ودلالاتها، والعلاقات المتبادلة بين مختلف الشخصيات المتفردة

بطبائعهـا، والسـعي للتنقـل بـين الحـالات الدراميـة المتباينـة، والسـعي نحـو سـبر النفـس البشريـة مـن خـلال السـلوكيات التـي قـد تبـدو متناقضـة ظاهريـاً ولكنهـا مـبررة تمامـاً مـن داخـل الشـخصية. هـذه الميـول التـي ستشـكل بالتدريـج ملامـح أسـلوبه الإخراجـي فيـما بعـد.

في عـام 1974 قـام ميخالكـوف بإخـراج فيلمـه الـروائي الطويـل الأول «قريـب بـين الغربـاء، غريـب بـين الأقربـاء»، وهـو ينتمـي إلى أفـلام المغامـرات التـي أخـذت تسـتمد الكثـير مـن مواضيعهـا في هـذه الفـترة مـن عهـد الثـورة والحـرب الأهليـة، وخاصـة بعـد النجـاح الـذي حققـه في هـذا الاتجـاه فيلـم فلاديمـير موتيـل «شـمس الصحـراء البيضـاء» عـام 1969. فالفيلـم يتحـدث عـن سرقـة قطـار محمـل بالذهـب مـن قبـل «البيـض»، ومـن ثـم عمليـة البحـث عنـه واسـتعادته. لكـن في الواقـع لم تكـن حكايـة الفيلـم المأخـوذة عـن قصـة بعنـوان «الذهـب الأحمـر» لإدوارد فولودارسـكي ذات أهميـة جوهريـة بالنسـبة لميخالكـوف والطاقـم الفنـي الـذي بـدأ العمـل معـه في هـذا الفيلـم، والـذي سيشـكل فريقـاً مشـتركاً ومتكامـلاً في جميـع أفلامـه في السـبعينات، بـل وسـيبقى العديـد مـن فنانيـه إلى جانبـه لمـا بعـد ذلـك. مـن أهـم هـؤلاء السيناريسـت وفنـان الديكـور الكسـندر أداباشـيان ومديـر التصويـر بافـل ليبيشـيف والملحـن إدوارد أرتيمييـف والفنـان الكسـندر سـامولكين، والممثلـين يـوري بوغاتيريـف والكسـندر كالياغـين ونيقـولاي باسـتوخوف.

لقـد وجـد هـذا الطاقـم الفنـي الشـاب والمتقـد حماسـة في فيلـم المغامـرات جنسـاً فيلميـاً

يتيح لـه مـن الإمكانيـات، مـا يسـمح للجميـع وكل في مجالـه مـن اختبـار قدراتـه الحرفيـة أمـام عـالم السـينما الواسـع، وهـذا بالضبـط مـا جعـل الفيلـم مليئـاً بالعنـاصر غـير اللازمـة والضروريـة كـما أكـد ميخالكـوف نفسـه فيـما بعـد.

عـن الممثلـة الروسـية أولغـا فوزنيسينسـكايا التـي عاشـت في فـترة مـا قبـل الثـورة كان فيلـم ميخالكـوف «عبـدة الحـب» عـام 1976، وهـو عنـوان لأحـد أفـلام الممثلـة التـي اشـتهرت في أدوارهـا الميلودراميـة. وقـد تطلـب الفيلـم مـن فريـق العمـل قضـاء أوقـات طويلـة في الاطـلاع عـلى مختلـف الوثائـق مـن صحـف ومجـلات وصـور فوتوغرافيـة وأفـلام كي يسـتطيعوا نقـل أجـواء تلـك المرحلـة إلى المشـاهد بصـورة دقيقـة، فرضتهـا طبيعـة الموضـوع القائمـة عـلى الـصراع الـذي تعيشـه الممثلـة بـأداء إلينـا سـولوفيه مـع كل إفـرازات هـذا المرحلـة، ليقـدم مـن خلالهـا شـخصية تحـاول الانغـلاق عـلى عالمهـا الخـاص في مواجهـة عـالم يتحـرك بسرعـة محطـماً في طريقـه كل الدعائـم والمنظومـات التقليديـة في المجتمـع، ليطـرح ميخالكـوف في إطـار تبايـن الإنسـان ـ الزمـن أسـئلة كثـيرة عـن ماهيـة الفـن وغايـة الإبـداع ودور الفنـان في المجتمـع والتاريـخ.

مـن جهـة أخـرى رأى العديـد مـن النقـاد في هـذا الفيلـم مشروعـاً أوليـاً للعـالم التشـيخوفي الـذي سـيظهر في فيلمـه التـالي «مقطوعـة غـير منتهيـة للبيانـو الميكانيـكي» عـام 1977. فمـع هـذا الفيلـم سيسـطع أسـم ميخالكـوف للمـرة الأولى. حيـث يجـد في عـالم تشـيخوف بأبعـاده الفلسـفية والإنسـانية العامـة المجـال الأكـثر حيويـة للتعبـير عـن هواجسـه الفكريـة

والفنيـة. معتمـداً في معالجتـه عـلى رؤيـة خاصـة جـداً في الأفلمـة السـينمائية، إذ اسـتند إلى مسرحيـة غـير معروفـة ومكتملـة بعنـوان (بلاتونـوف) كتبهـا المؤلـف عندما كان في السـابعة عـشر مـن عمـره فحسـب. مـما جعلـه أكـثر حريـة في قراءتهـا وتقديمهـا، فالمسرحيـة كانـت مجـرد أسـاس للسـيناريو الـذي لم يـرد ميخالكـوف مـن خلالـه تقديـم تشـيخوف، بقـدر رغبتـه في تقديـم إحسـاس تشـيخوف، ويشـير ميخالكـوف إلى هـذه النقطـة بقولـه: (فيـما لـو اخترنـا أي مؤلـف كلاسـيكي معـروف للجميـع، لأصبحنـا مقيديـن بـه بصـورة أو بأخـرى، بإرادتنـا أو لا، لأنـه في مثـل هـذه الحالـة توجـد إمكانيتـان فحسـب: إمـا العمـل وفـق مـا كتـب أو العمـل لا كـما كتـب، ونحـن أردنـا أن نبـدع تشـيخوف كـما نتصـوره، أو بمعنـى أدق النظـر إلى العـالم بعـين معـاصرة مـن خـلال تشـيخوف).

وقـد كانـت هـذه النظـرة الخاصـة إحـدى أهـم عوامـل نجـاح الفيلـم، فـما بـدا في بدايتـه مناقضـاً تمامـاً لأجـواء تشـيخوف كالمسـاحات الواسـعة والألـوان السـاطعة والديكـورات الأنيقـة والثرثـرة المتدفقـة دون انقطـاع، بالتدريـج أخـذ يفصـح عـن تباينـه مع الشـخصيات التـي تتحـرك في داخلـه بكآبتهـا وازدواجيتهـا وفراغهـا الروحـي وعزلتهـا الداخليـة، فـكل ما كان يحيـط بالشـخصيات لم يكـن يعكـس عالمهـا الداخـلي، وإنمـا يشـكل امتـداداً لمـا تحـاول الاختفـاء ورائـه مـن المظاهـر الخارجيـة المتأنقـة والمتصنعـة. وهـي معادلـة قـد تبـدو غريبـة نوعـاً مـا، إذ جـرت العـادة ـ وبصـورة خاصـة في الأعـمال السـينمائية الكبـيرة ـ عـلى تحميـل الوسـط الـذي تتحـرك ضمنـه الشـخصيات مدلـولات مبـاشرة تعمـق مـن إدراك

عالمها الداخلي وبالتالي فهم نوازعها وسلوكياتها ودوافعها المختلفة، لكن ميخالكوف قام في هذا الفيلم بعكس المعادلة، إذ أظهر تباين الشخصيات مع الوسط كجزء من تناقضاتها الكبيرة مع ذاتها. مما جعل هذه التناقضات تكتسي بعداً أعمق، وأكثر انسجاماً مع روح تشيخوف.

لقد شكل تشيخوف على الدوام تحدياً كبيراً لأي مخرج مسرحي كان أو سينمائي، وخاصة في مجال الأداء التمثيلي. وسبب نجاح هذا الفيلم يعود بدرجة كبيرة إلى قدرة ميخالكوف على تجاوز هذا التحدي، إذ استطاع الأداء العالي والمقنع للممثلين أن يعبر بعمق عن عالم الشخصيات وطبائعها وعلاقاتها، دون أن يخل بالانسجام بين جانبيها الساخر والتراجيدي، لترسم في نهاية المطاف لوحة متكاملة عن الأزمة الروحية التي تعيشها الإنتلجينسيا الروسية، وتجعلها عاجزة عن الفعل. ومما تجدر الإشارة إليه، أن نجاح أفلام ميخالكوف لا يمكن فهمه إلا في سياق تجربته الخاصة، فعلى الصعيد النقدي كانت معظم أفلامه مثار جدال واسع، وقلما أجتمع النقاد على رأي واحد حولها، أما على الصعيد الجماهيري فيرى ميخالكوف بأن أفلامه ليست جماهيرية بالمعنى السائد للكلمة، لكن الأفلام التي لم يتقبلها الجمهور في البداية، مع الزمن استطاعت أن تخلق جمهورها الخاص، هذا الجمهور الذي يقول ميخالكوف عنه: (من المفرح أن يتوسع نطاقه، وسيكون محزناً إذ يضيق، لكن في كل الأحوال الجوهري بالنسبة لنا ليس العدد المجرد للبطاقات المباعة، وإنما علاقة الجمهور الجدية بما نقوم به).

خـلال ثلاثـة أشـهر اسـتطاع ميخالكـوف تصويـر فيلمـه الرابـع «خمـس أمسـيات»، وبالتحديـد في الفـترة الواقعـة بـين تصوير الجـزء لأول لفيلمـه «بضعـة أيـام مـن حيـاة أبلومـوف» الـذي جـرت أحداثـه في الصيـف، والجـزء الثـاني الـذي صـور في الشـتاء. فقد رأى المخـرج أن فـترة التوقـف هـذه بـين الفصلـين قـد تـؤدي إلى تشـتت العـمال الفنيـين، ولـن تكـون عمليـة جمعهـم ثانيـة بتلـك البسـاطة، مـما قـد يؤجـل الـشروع بالجـزء الثـاني مـن العمـل لفـترة طويلـة وغـير محـددة، فقـرر جمعهـم بنفسـه في عمـل جديـد مـن إخراجـه، وهكـذا ظهـر إلى النـور هـذا الفيلـم الـذي حقـق لميخالكـوف نجاحـاً لم يماثلـه أي فيلـم سـابق عنـد عرضـه الأول.

ومــن البديهــي أن الظـروف الإنتاجيــة التــي فرضــت نفســها عــلى العمــل لعبــت دوراً كبـيراً، إن لم يكـن حاسـماً في خيـار ميخالكـوف وأداباشـيان لمسرحيـة الكسـندر فولوديـن التـي سـتكون أساسـاً للفيلـم. وبالفعـل تميـز الفيلـم ببسـاطة قصتـه ووضوحهـا، فأبطـال الفيلـم شـخصان: رجـل وامـرأة أحبـا بعضهـما قبـل أن تفرقهـما الحـرب، فيحـاول كل منهـما ولسـنوات طويلـة أن يتغلـب عـلى مشـاعره تجـاه الآخـر بطريقتـه الخاصـة. تامـارا فاسـيليفنا (لودميـلا غورتشـينكو) تغلـق أبـواب المـاضي، وتحـاول ألا تعـود بذاكرتهـا إليـه أبـداً، شـاغلة نفسـها بالعمـل والاهتـمام بالآخريـن، دون أن يعتريهـا الشـك لحظـة بإمكانيـة تدخـل القـدر في حياتهـا وتغييرهـا، واسـتعادتها لقدرتهـا عـلى الحـب. أمـا إيلـين (ستانيسـلاف لوبشـين) فبالرغـم مـما يوحـي بـه مظهـره الخارجـي مـن القـوة والثقـة، إلا

أن افتقـاده هـو الآخـر للحـب، جعـل حياتـه بـكل مـا فيهـا مـن صخـب ومـرح تبـدو فارغـة في جوهرهـا. وهكـذا حـاول كل منهـما أن يتصالـح مـع نفسـه بطريقتـه مـا، مسـلماً بواقـع فقدانـه الآخـر، دون أن يـدركا مـا تتسـم بـه هـذه المصالحـة مـن زيـف، واضطرارهـما للتعايـش مـع هـذا الزيـف، ومـع كل التناقضـات التـي كان يفجرهـا في أعماقهـما وحياتهـما اليوميـة. لكـن وبعـد مـرور خمسـة عـشر عامـاً تجمعهـما الصدفـة مـن جديـد، ليرصـد لنـا الفيلـم تفاعلهـما مـع هـذا اللقـاء المباغـت، الـذي يقلـب حياتهـما رأسـاً عـلى عقـب، ويقـوم بتعريتهـما بالتدريـج مـن كل القشـور الكاذبـة التـي حـاولا الاختفـاء تحتهـا، ليجـدا أنفسـهما في النهايـة أمـام حقيقـة حبهـما، وحاجتهـما لبعضهـما البعـض. يقـول ميخالكـوف عـن هـذا العمـل: (لقـد أردنـا أن نقـول في هـذا الفيلـم، أن الرابطـة الحقيقيـة الوحيـدة بـين النـاس هـي الحـب). وهـو لا يخفـي صراحـة انتـماء العمـل إلى الميلودرامـا التـي شـهدت في السـبعينات تطـوراً كبـيراً في السـينما الروسـية، وقدمـت العديـد مـن النـماذج المشرقـة، لتؤكـد مـن جديـد أنـه لا توجـد أجنـاس فنيـة سـيئة، وإنمـا ثمـة أفـلام سـيئة بغـض النظـر عـن الجنـس الفنـي الـذي تنتمـي إليـه.

في «بضعـة أيـام مـن حيـاة أبلومـوف» حـاول ميخالكـوف أن يجسـد قراءتـه الخاصـة لروايـة (أبلومـوف) للكاتـب إيفـان غونتشـاروف التـي أقتبـس العمـل عنهـا، مبتعـداً عـن رؤيـة الكاتـب ذاتـه للشـخصيات، أو بمعنـى آخـر تعامـل مـع الروايـة بصـورة جدليـة كاشـفاً عـن جوانـب جديـدة في شـخصياتها، أغنـت مـن أبعادهـا وعمقتهـا. فالروايـة تنتقـد

اللامبـالاة كموقـف حيـاتي مـن خـلال شـخصية أبلومـوف، بينـما يقـوم الفيلـم بالتأكيـد عـلى الجوانـب المضيئـة التـي تحملهـا هـذه الشـخصية بالرغـم مـن كل سـلبيتها كالطيبـة والنبـل ودماثـة الأخـلاق والارتبـاط بـالأرض. مـن جهـة أخـرى انصـب اهتـمام الفيلـم عـلى إدانـة الانتهازيـة البراغماتيـة المتمثلـة بشـخصية شـولتس التـي بـدت أضعـف في الروايـة منهـا في الفيلـم، فهـذه الشـخصية بمـا تمثلـه مـن قيـم أخـذت تتفـشى بقـوة في السـبعينات داخـل المجتمـع السـوفيتي، بـدت لميخالكـوف أكـثر حيويـة ومعـاصرة، وإدانتهـا ليـس سـوى إدانـة لفئـة متفسـخة كاملـة تعيـش في المجتمـع. حيـث النبـل والشـهامة والكـرم ليسـوا سـوى مظاهـر خارجيـة مزيفـة، لا ترتبـط بأيـة نزعـات روحيـة داخليـة عنـد هـذه الشـخصية و(الفئـة التـي تمثلهـا)، وإنمـا تفرضهـا الرغبـة في المحافظـة عـلى مظهـر جـذاب وسـمعة مرموقـة أمـام الآخريـن فحسـب، مـما يجعلهـا في الواقـع عاجـزة عـن إدراك مشـاعرهم ومعاناتهـم، فقدرتهـا عـلى التواصـل الإنسـاني معهـم تبـدو مناقضـة تمامـاً لجوهرهـا، الـذي تشـكل المنفعـة الشـخصية الضيقـة أساسـاً لـه.

فالمخـرج يتابـع في هـذا الفيلـم ذات التباينـات التـي عالجهـا في أفلامـه السـابقة، بـين ظاهـر الشـخصيات وجوهرهـا الحقيقـي، ومـا تنطـوي عليـه هـذه التباينـات مـن تجـلي متعـدد الصياغـات في الارتبـاط مـع الحيـاة والأشـخاص المحيطـين.

إن سـمة التبايـن هـذه بـين «الظاهـري» و«الجوهـري» التـي طبعـت أعـمال ميخالكـوف جميعـاً، بـدأت تأخـذ منـذ منتصـف الثمانينـات منحـاً يعمـم مـن تناقضـات الشـخصيات

مـع الواقـع أو مـع نفسـها أو مـع الآخريـن لمـا هـو أبعـد مـن ذلـك، لتدخـل في سـياق معايـير أخلاقيـة وقوميـة وإنسـانية أكـثر اتسـاعاً وشـمولاً وتعقيـداً.

يعـود ميخالكـوف في عـام 1987 إلى عـالم تشـيخوف مـن جديـد، ليخـرج عـن مجموعـة مـن قصصـه ـ أهمهـا «السـيدة مـع الكلـب» التـي قـام بأفلمتهـا عـام 1959 جوزيـف خيفيتـس ـ فيلمـه «العيـون السـود» الـذي تـم إنتاجـه بالاشـتراك مـع إيطاليا.

رومانـو (مارسـيلو ماسـتورياني) رجل في منتصف العمر، تمسـح الكآبة والحـزن وجهه، يرفض أن يتخـلى عـن ماضيـه وينسـاه، فيقـوم ببعثـه بصـورة مسـتمرة عـبر فيـض مـن الذكريـات، وهـو يـروي قصتـه لأي غريـب يجالسـه. وهي ليسـت قصة تقليديـة عن الانحـدار التدريجي مـن واقـع اجتماعـي مـترف إلى حالـة مزريـة، يـراد اسـتنباط العـبر الأخلاقيـة منهـا، كـما قـد يهيـأ في البدايـة، بـل لعـل العكـس هـو الصحيـح. فرومانـو المهنـدس المعـماري الطمـوح كان ذات يـوم يعيـش حيـاة مترفـة ـ لم تخلـو حتـى مـن الخليـلات ـ تحققـت لـه بعـد زواجه من إيليـزا (سـيلفانا مانغانـو) ابنـة المـصرفي الغنيـة، وبدت مسـتقرة تمامـاً إلى أن تعـرف في إحدى سـفراته بفتـاة روسـية شـابة تدعـى آنا سـيرغييفنا (إلينا سـوفونوفا)، فيقعا في حـب بعضهما، مستسـلمين في الوقـت نفسـه لحقيقـة كونهـما متزوجـين، ولا يسـتطيعان فعـل شيء حيـال ذلـك. لكـن حـب رومانـو لهـا لا يتـلاشى مـع عودتـه إلى ديـاره، ويكتشـف مـع مـرور الوقت أنـه لا يسـتطيع العيـش مـن دونهـا، فيقرر السـفر إلى روسـيا بحثـاً عنها. ومـا أن يجدها حتى يتعاهـدان عـلى الـزواج بعـد تدبـير أمـر الطـلاق من أزواجهـما. لكن مـا أن يعـود رومانو إلى

إيطاليا مصمماً على تنفيذ ما عاهد آنا عليه، حتى يجد زوجته وقد فقدت كل ثروتها، فتخفق في هذه اللحظة جميع مخططاته، فإحساسه بالوفاء نحوها يمنعه من مغادرتها في مثل هذا ظرف. وهكذا يفقد رومانو حبه الكبير، وحياته المترفة في آن واحد. وكل ما يتبقى لديه هو هذه القصة، التي يحملها معه وهو يجوب العالم، لا يمل تكرارها وبعثها في كل فرصة، وكأن مغزى حياته بأكملها قد تجسد فيها.

رومانو كان مستعداً للتخلي عن زوجته وثروتها في سبيل الحب، واستطاع أن يضحي بهذا الحب في سبيل الوفاء إليها عندما فقدت ثروتها. فأخلاقياته التي بدت تافهة جداً، استطاعت أن تسمو بنفسها في لحظات حياته الحرجة، وهي بالذات التي أودت به إلى الحالة المزرية التي يعيشها. لقد أراد ميخالكوف في هذا الفيلم أن يؤكد من جديد على أن الجوهري في الإنسان غالباً ما يكون أبعد من مجال الرؤية العادية للآخرين.

ولعل «أورغا» ـ الحائز على جائزة الدب الذهبي في فينيسيا، والذي قام ميخالكوف بتصويره في الصين ـ يعد أحد أكثر اللوحات السينمائية جمالاً وعمقاً في تجربته، حيث ترتقي التباينات في داخله إلى مستوى فلسفي وإنساني متميز إلى حد كبير.

عائلة منغولية تعيش داخل خيمة كبيرة على الحدود الصينية الروسية حياة بسيطة وساحرة منعزلة عن صخب المدن، وسط سهل شاسع مترامي الأطراف، يقتحم سائق شاحنة روسي حياتها عن طريق الصدفة. فإذ هو يعبر السهل بشاحنته، يغط في النوم

فـوق مقـوده فتنزلـق الشـاحنة إلى ضفـة البحـيرة، لتنجـده العائلـة وتقـوم باسـتضافته عندهـا. منـذ البدايـة يطـرح ميخالكـوف في الفيلـم مواجهـة ذات طابـع حضـاري، بـل وقـد يجـد البعـض فيهـا إعلانـاً صريحـاً ضـد التطـور المـدني مـع نهايـة الفيلـم، فـما بـدأ بدخـول التلفزيـون إلى خيمـة العائلـة ينتهـي بدخـول مصنـع الغـاز إلى السـهب الـذي عاشـت فيـه. لكنهـا في الواقـع ليسـت سـوى دعـوة للمحافظـة عـلى الهويـة الثقافيـة والذاكـرة والعلاقـات الإنسـانية. فبسـاطة الحيـاة وغناهـا الإنسـاني والعلاقـات التقليديـة الحميمـة التـي تعيشـها العائلـة المنغوليـة، تجعلهـا سـعيدة بالرغـم مـن العزلـة والفـراغ المـكاني الـذي يحيـط بهـا، وفي المقابـل نجـد حيـاة المدينـة المعقـدة والقاسـية، تجعـل العزلـة والفـراغ يعششـان في داخـل البـشر أنفسـهم، ليفقـدوا ملامحهـم الإنسـانية، ويسـيطر عليهـم الإحسـاس بالتعاسـة والمـرارة.

مـن جهـة أخـرى تتخـذ الشـخصية الروسـية في الفيلـم بعـداً إضافيـاً في اضطرابهـا وتخبطهـا، إذ لا تسـتطيع التكيـف مـع المجتمعـات الأخـرى، بعـد أن تغربـت عـن مجتمعهـا بـكل مـا يحملـه مـن أصالـة قوميـة ـ ثقافيـة وفقـدت القـدرة عـلى التعايـش معـه، وضياعهـا ليـس سـوى رسـالة إلى العائلـة المنغوليـة (وللمشـاهدين بطبيعـة الحـال) تقـول بـأن مـن يفقـد جـذوره مـرة يفقدهـا إلى الأبـد. ولا داع إلى الاعتقـاد بوجـود نزعـة شـوفينية ضيقـة وراء هـذه الرسـالة، فالهويـة الثقافيـة تبـدو في الفيلـم شـديدة الارتبـاط بتركيبـة العلاقـات الإنسـانية، وانهيارهـا سـوف يـؤدي بصـورة حتميـة إلى تفـكك هـذه العلاقـات وإفلاسـها.

وربما من هذه الزاوية بالذات يقف الفيلم ضد التحولات المدنية والحضارية التي تجرف في طريقها كل خصوصية قومية وثقافية في المجتمعات، محطمة بالتالي القيم الإنسانية فيها.

مع بداية التحولات الديمقراطية في الاتحاد السوفيتي في منتصف الثمانينات، غدا الماضي المغلق بأسراره ومآسيه مادة جديدة يستلهم السينمائيون منها أفلامهم، في إطار أشكال وأساليب أكثر جرأة من حيث الطرح والمعالجة. من أبرز أفلام هذا الاتجاه يمكننا أن نذكر «غداً كانت الحرب» «صيف 1953 البارد» «المقربون» «جنازة ستالين» وغيرها. ضمن هذا الاتجاه أخرج ميخالكوف فيلمه المنهكون من الشمس الذي حصل عنه على أوسكار أفضل فيلم أجنبي لعام 1994. وقد تجسدت في هذا الفيلم بصورة ساطعة كل العناصر التي شكلت على مدى سنوات طويلة جوهر أسلوبية ميخالكوف الخاصة والمميزة، فمن خلف الأجواء المشرقة والبهجة والحياة الصاخبة وعشرات التفاصيل الصغيرة التي توحي لنا بأن كل شيء يجري لدى عائلة كوتوف ـ أحد أبطال الثورة والصديق القديم لستالين ـ على أفضل وجهه، نبدأ بالتدريج بتلمس مشاعر الخوف والشك والألم التي تأخذ بالامتداد والتشعب في كل جزء من أجزاء البيت الريفي مع وصول ميتيا العشيق القديم للزوجة ماروسيا بملامحه البريئة ومزاجه اللطيف، حيث تختلط الأحقاد الشخصية بالاتهامات السياسية وتنتهي باعتقال كوتوف من قبل رجل الأمن ميتيا وأعوانه. لقد استطاع

ميخالكـوف في هـذا الفيلـم مـن خـلال رسـمه الدقيـق والعميـق للشـخصيات، أن يصـور الـصراع الداخـلي المضنـي الـذي عاشـه الملايـين مـن مواطنيـه طيلـة عقـود، بـين إيمانهـم بالمثـل العليـا وتمسـكهم بالمشـاعر الإنسـانية والوطنيـة الكبـيرة، وبـين الواقـع التراجيـدي الـذي كان يفـرغ بصـورة مسـتمرة كل هـذه المثـل والمشـاعر مـن جوهرهـا، ويحـط في داخلهـم مـن كل مـا هـو جميـل وحـر وإنسـاني. وذلـك في قالـب تمثيـلي بـارع اسـتطاع أن يقـدم هـذه النـماذج بـكل تنوعهـا وتفاعلاتهـا وتطورهـا مـن خـلال أداء أليـغ مينتشـيكوف وإنغيبورغـا دابكونايتـه وميخالكـوف نفسـه، الـذي لعـب في الفيلـم أطـول وأعظـم دور في عمـل مـن إخراجـه.

لقـد قـام ميخالكـوف خـلال مسـيرته الفنيـة كلهـا بإخـراج فيلـم تسـجيلي واحـد بعنـوان «آنـّا»، وعـما حـذا بـه للخـوض في هـذه التجربـة يقـول: (في الوقـت الـذي انتهيـت فيـه للتـو مـن تصويـر «بضعـة أيـام مـن حيـاة أبلومـوف»، حيـث كانـت طفولـة البطـل أساسـية في فهـم شـخصيته، كنـت مدفوعـاً برغبـة لا واعيـة للمقارنـة بـين طفولـة أليوشـا أبلومـوف في روسـيا التـي مضـت، وطفـل اليـوم الـذي يعيـش في الإمبراطوريـة السـوفيتية). لم يكـن هـذا الطفـل سـوى أبنتـه آنـّا، التـي قـرر أن يدخـل معهـا في تجربـة سـينمائية فريـدة مـن نوعهـا، إذ بـدأ منـذ أن كانـت في السادسـة مـن عمرهـا عـام 1980 ولمـدة ثلاثـة عـشر عامـاً بطـرح ذات الأسـئلة عليهـا: مـا الـذي تحبينـه أكـثر مـن أي شيء؟ مـا الـذي تكرهينـه أكـثر مـن أي شيء؟ مـا الـذي يخيفـك أكـثر مـن أي شيء؟ مـا الـذي تريدينـه أكـثر مـن أي شيء

آخر؟ ما الذي تنتظرينه من الحياة؟ وهكذا كان يتابع رغباتها وأحلامها ومخاوفها، التي كانت تتغير مع تقدمها في العمر، متأثرة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية التي اجتاحت البلاد في فترة البيريسترويكا بكل ما رافقها من فوضى وحروب وانحلال وانقلابات.

ففي البداية لم تكن أجوبتها تختلف عن أجوبة أي طفل أخر، لكننا تدريجاً نتلمس إدراكها الخاص للعالم، والصراع الذي ينمو في داخلها، إذ تتكشف سنة بعد أخرى مخاوفها من العالم بعد أن تفجرت التناقضات الكبيرة في وجهها بين المثل الإيديولوجية التي تلقنتها وانهياراتها، ويشير ميخالكوف بهذا الصدد: (كان هدفنا إظهار عالمنا في كافة تحولاته وحركته، كما يُرى من خلال عيون فتاة صغيرة تكبر وتتغير في نفس الوقت).

في الواقع إن صيغة الجمع التي يتكلم ميخالكوف من خلالها هنا ذات دلالة كبيرة بالنسبة لهذا الفيلم، فإن كان احترامه وتقديره لجهود الفنانين الذين عملوا معه جعل من هذه الصيغة تقليداً شبه دائم في حواراته وتصريحاته، إلا أن فيلم «آنّا» لما ظهر للضوء على الإطلاق لولا هؤلاء الأصدقاء. فالفيلم صور بالسر بعيداً عن عيون الرقابة ضمن ظروف لا تنسجم على الإطلاق مع الشروط الفنية والتقنية للعمل، وهو ما جعله لا يخلو من العديد من الإشكاليات التشكيلية ـ الضوئية والصوتية، وما زاد من إضعاف جودته الشروط السيئة التي تم حفظ النيغاتيف فيها لسنوات

طويلـة. بالإضافـة إلى مـا شـكله ذلـك مـن مجازفـة كبـيرة لهـم جميعـاً. أمـا المسـاهمة الأهـم فهـي تعـود إلى المخـرج التسـجيلي سـيرغي ميروتشنيتشـينكو. فمشـاهد أبنتـه في الفيلـم امتزجـت بمقتطفـات مـن النـشرات الأخباريـة والأفـلام الدعائيـة التـي تتعقـب التغـيرات في البـلاد منـذ نهايـة عهـد بريجنيـف، ومقتطفـات مـن أفلامـه السـابقة، بمـا فيهـا بعـض المشـاهد المحظـورة. مـما جعـل الربـط بـين مـا قـام بتصويـره، وبـين الحجـم الهائـل للمعلومـات والصـور والمشـاهد التـي جمعهـا عمليـة شـديدة التعقيـد، وخاصـة أنـه أراد أن يقـدم عملـه بأكـبر قـدر مـن الموضوعيـة. وهـو مـا حـاول نيكيتـا ميخالكـوف القيـام بـه طيلـة حياتـه، ومـا كان يدفعـه باسـتمرار لتطويـر أدواتـه الفنيـة ووسـائله التعبيريـة وأشـكاله السرديـة للوصـول إلى مسـتوى أعـلى في تصويـر النـماذج البشريـة في فسيفسـائها وتناقضاتهـا اللامحـدودة التنـوع. ومـما لا شـك فيـه أنـه لم يـزل لـدى هـذا الفنـان ذو السـمعة العالميـة المرموقـة الكثـير ليقدمـه للسـينما في بـلاده والعـالم.

مجلة «الفن السابع» المصرية 2001.

مخرج الروائع في سينما الحرب

يوري أوزيروف

«إذا ما بقيت حياً سوف أحكي عن الجيش العظيم الذي حاربت فيه». هذا ما قرره أوزيروف الشاب قبيل نهاية الحرب. لكن كان يجب أن يمضي ربع قرن قبل أن يتحول الحلم إلى واقع، ويبدأ أوزيروف مسيرة ستستمر ربع قرن آخر من الإبداع وفاء للعهد الذي قطعه على نفسه.

ولد أوزيروف عام 1921 في عائلة مثقفة خرج منها العديد من الشخصيات الإبداعية، وعلى رأسها والده مغني الأوبرا نيقولاي. منذ صباه الباكر هوى أوزيروف الرسم وأخذ دروساً فيه، وفي عام 1939 دخل معهد لوناتشارسكي للفنون المسرحية، لكنه في العام نفسه استدعي للخدمة العسكرية. ليعيش الحرب بكل فظاعتها ومآسيها منذ اللحظة الأولى وحتى النهاية، مشاركاً في العديد من العمليات العسكرية الضخمة كمعركة موسكو وتحرير أوكراينا وبولونيا واقتحام كينغسبيرغ. مع نهاية الحرب تابع دراسته المسرحية لمدة عام، ومن ثم أنتسب إلى الـفغيك في عام 1947، ليدرس في ورشة المخرج المعروف سافتشينكوإلى جانب عدد من كبار المخرجين السينمائيين في الاتحاد السوفيتي كآلوف وناوموف وبارادجانوف وخوتسيف.

ابتـداء مـن أفلامـه الأولى «حلبـة الشـجعان» 1953، «الابـن» 1955، «كوتشـبي» 1958، «الطريـق الكبـير» 1962 اسـتطاع أوزيـروف أن يلفـت انتبـاه الصحافـة والنقـاد إليـه، وينـال العديـد مـن الجوائـز. ليبـدأ مسـيرته الإبداعيـة الطويلـة في سـينما الحـرب مـع ملحمتـه الشـهيرة «التحريـر» 1971، وذلـك بالاشـتراك مـع طاقـم سيسـتمر معـه في معظـم أعمالـه القادمـة عـلى مـدى خمسـة وعـشرون عامـاً مـن أهمهـم مديـر التصويـر إيغور سـلابنيفتش، وفنـان الديكـور ألكسـاندر مياخكـوف، والموسـيقار يـوري ليفتـين والممثـل ميخائيـل أوليانـوف في دور المارشـال جوكـوف.

كتـب أوزيـروف في معـرض تفسـيره لدوافعـه وراء صنـع هـذه الملحمـة: «أفـلام كثـيرة صـورت عـن الحـرب، لكـن هـذه الأفـلام أظهـرت مقاطعـاً مجتزئـة عـن الحـرب، نموذجيـة، ولكنهـا متخيلـة غـير محـددة... لقـد أردت أن أتحـدث عـن الحـرب بأجملهـا، أن أظهـر حقيقتهـا، أن أصنـع فيلـماً مـن نـوع الوثيقـة التاريخيـة». خمسـة أفـلام طويلـة تضمنتهـا هـذه الملحمـة السـينمائية «القـوس النـاري» «الاخـتراق» «اتجـاه الضربـة الرئيسـية» «معركـة برلـين» «الاقتحـام الأخـير»، حيـث انضـوت تحـت قيـادة أوزيـروف مئـات الدبابات والمدافـع والطائـرات وحـوالي ثلاثـة آلاف مقاتـل، بالإضافـة إلى عـدد مـن الجـنرالات ـ المستشـارين ومهنـدسي المتفجـرات، وعـشرات الخرائـط والمخططـات وأجهـزة الاتصـالات، ليفتـح أوزيـروف عـلى حـد تعبـيره «أوربـا مـن جديـد».

مـع هـذه الملحمـة التي أصبحت حدثاً سـينمائياً بكل معنـى الكلمة في البـلاد، ودخلت تقاليد

العـروض التلفزيونيـة الدائمـة في عيـد النـصر والجيـش، وجالـت في أكـثر مـن 115 دولـة، بـدأ أوزيـروف يؤسـس لرؤيتـه الخاصـة في المـزج بـين الـروائي ـ المجـازي والتسـجيلي ـ الواقعي في السـينما. لينجـز عـام 1977 ملحمـة أخرى من أربعـة أفلام بعنوان «جنـود الحرية»، اعتمدت عـلى إنتـاج مشـترك قيـاسي مـع بولونيـا وبلغاريـا ورومانيـا وهنغاريـا وإيطاليـا ويوغسـلافيا وألمانيـا الديمقراطيـة وتشيكوسـلوفاكيا. ويعـد هـذا الفيلـم ـ الملحمـة أول عمـل في تاريـخ السـينما الـذي يتطـرق بمثـل هـذه الشـمولية إلى صراع كل شـعب مـن الـدول المحتلـة مـع الفاشـية خـلال الحـرب العالميـة الثانية.

بعـد إخراجـه لعـدد مـن الأفـلام الوثائقيـة الرياضية في نهايـة السـبعينات وبدايـة الثمانينات عـاد أوزيـروف ابتـداء مـن عـام 1985 إلى موضوعـة الحـرب المفضلـة لديـه، فأخـرج عـن معركـة موسـكو فيلـماً مـن أربعـة أجـزاء بنفـس العنـوان. وعـام 1989 «سـتالينغراد» وفي عـام 1992 «ملائكـة المـوت» الـذي عـرض في العـام التـالي بالمركـز الثقـافي الـروسي في دمشـق بحضـور أوزيـروف نفسـه. في الذكـرى الخمسـين للنـصر عـلى الفاشـية عـام 1995 ينتهـي أوزيـروف مـن مسلسـله التلفزيـوني الكبـير «مأسـاة القـرن» المكـون مـن 24 حلقـة. والغريـب أن المسلسـل لم يعـرض طيلـة ثـلاث سـنوات كاملـة عـلى شاشـة التلفزيـون الـروسي، وعندمـا تـم عرضـه فيـما بعـد ـ أشـار أوزيروفـإلى أنـه «تمـت قصقصتـه بطريقـة لم يحلـم أي شـيوعيين بهـا». أمـا آخـر مـا أنهـى أوزيـروف بـه رحلتـه السـينمائية ـ الحربيـة كان فيلمـه «القائـد العسـكري العظيـم جوكـوف» عـام 1996. ومـن الجديـر بالذكـر أن

الأعـمال الثلاثـة الأخـيرة قـد تمـت بإنتـاج مشـترك مـع المنتـج السـوري عبـد الـرزاق غانـم، ومسـاهمة المنتـج السـوري نـادر الأتـاسي (باسـتثناء الفيلـم الأخـير).

مـات أوزيـروف عـن ثمانـين عامـاً بعـد أن تـرك ورائـه عـدد هائـل مـن الأفـلام التـي صـورت الحـرب مـن شـتى الزوايـا والمسـتويات، حيـث اسـتطاع أن يمـزج بدقـة عاليـة بـين الواقعـي والمتخيـل مـن الأحـداث والشـخصيات، ليغطـي مرحلـة مـن أكـثر مراحـل القـرن العشريـن تعقيـداً ودمويـة. بالتأكيـد يمكـن الاختـلاف أو الاتفـاق مـع الخلفيـة الإيديولوجية لأعـمال أوزيـروف، وفي ضـوء الوقائـع والوثائـق الجديـدة التـي ظهـرت في العقـد الأخـير حـول هـذه الحـرب، ولكـن مـن الصعـب عـلى أحـد أن ينكـر الحرفيـة السـينمائية التـي صنعـت مـن خلالهـا هـذه الأفـلام وقيمتهـا الفنيـة العاليـة التـي سـتبقى ماثلـة أمـام أي مخـرج يشـق طريقـه في سـينما الحـرب.

السينما الروسية المعاصرة أمام تحدياتها

في كل مرحلة من تاريخ السينما ثمة أسئلة تطفو على السطح وتطرح نفسها بقوة في وجه هذه الصناعة السينمائية أو تلك، ولعل أحد أبرز الأسئلة الملحة في بداية الألفية الثالثة تتعلق بإمكانية استمرار السينمات الوطنية في العديد من الدول أمام المنافسة الحادة من قبل السينما الأمريكية التي تكاد تقصيها تماماً من الوجود. لذلك ليس عبثاً أن يستعر الجدل بين الباحثين والمختصين في غير مكان من العالم حول السينما الواجب على الدولة دعمها. وفي روسيا كان لذلك الجدل نكهة خاصة فرضتها الظروف الاستثنائية التي عاشتها البلاد في التسعينات ومعها السينما.

خارج الرعاية

وشهدت هذه المرحلة تحولات جذرية ليس فقط في الواقع السينمائي، بل وفي البنية الطبقية والثقافية والنفسية لجمهور المشاهدين كذلك. إذ وجدت إحدى أضخم وأعرق الصناعات السينمائية في العالم نفسها لأول مرة خارج رعاية الدولة ودعمها، مما أدى إلى تراجع وتيرة الإنتاج بصورة ملحوظة، وتوقف العمل في الكثير من الاستوديوهات وانتشار البطالة بين السينمائيين والفنيين العاملين فيها، وإفلاس عدد كبير من دور السينما وإغلاقها،

أو بيعها وتحويلها إلى منشآت ترفيهية (كازينوات وديسكوتيك) أو تجارية (صالونات عرض وبيع للسيارات أو الموبيليا ومخازن)، لتفرض الأفلام الأمريكية في الدور المتبقية سيطرتها بصورة شبه مطلقة. كما انحدرت تقاليد الفرجة على نحو مريع وشهدت نسبة الحضور في الصالات تراجعاً غير مسبوق نتيجة تدهور متوسط الدخل لدى السكان، والانتشار المتزايد لأجهزة الفيديو، ومزاحمة التلفزيون بقنواته وعروضه الجديدة والجذابة، التي كانت تلتقط لحظة بلحظة المشاهد المتدفقة والديناميكية لما يجري في البلاد من اضطرابات ومواجهات واغتيالات وفضائح، وكأننا أمام مسلسل من دون نهاية لا ينقصه التشويق أو الأكشن أو الرومانسية، مسلسل لا تضاهيه سوى الميلودرامات المكسيكية ومسلسلات السوب ـ أوبرا الأمريكية التي اقتحمت بيوت المشاهدين الروس لأول مرة وسحرت أنظارهم وقلوبهم إلى درجة يصعب تصديقها.

كل ذلك أفضى إلى تغييرات بنيوية في نتاجات السينما الروسية وتركيبة أفلامها، فاتجه معظم مخرجيها إلى محاكاة النموذج الهوليوودي لأفلام العصابات بكل ما تحويه من عنف وقتل وابتزاز ومطاردات، وإن كان ثمة بالفعل معادل ومبرر لذلك في الواقع، يتمثل بالمافيا الروسية وتشعباتها وعلاقاتها وسلوكياتها، غير أن معظم هذه الأفلام لم يستطع التوغل إلى عمق الحالة الروسية وخاصيتها الذاتية، ولم تكن حالها بأفضل من ناحية اللغة والوسائل التعبيرية، إذ بدت هذه الأفلام كتقليد سيئ للأصل الأمريكي، لا يؤهلها للتنافس معه في صالات السينما المتاحة له بسهولة. ويشير أحد النقاد إلى

أن خلال العشرة أعوام الماضية لم يستطع سوى فيلمين تحقيق أرباح في شباك التذاكر هما: «حلاق سيبيريا» لنيكيتا ميخالكوف و«الأخ 2» لسيرغي بالابانوف. سبب أخر زاد من اتساع الفجوة بين السينما بتوجهها العام والجمهور، ألا وهو ابتعادها عن ملامسة العديد من جوانب الواقع المعاصر بإفرازاته وتناقضاته وصراعاته وإشكالياته على كافة المستويات والصعد، وتقولبها ضمن أشكال فنية وأجناس فيلمية بعينها لدرجة اختفت معها تقريباً الأعمال الكوميدية والاستعراضية والتاريخية والاقتباسات الأدبية وتلك الموجهة للأطفال. لكل ذلك لم يعد أصحاب الصالات أنفسهم يستقبلون أفلام مواطنيهم، ليكتفي الكثير من المنتجين بعرضها على القنوات التلفزيونية، بل وأصبحت تصنع خصيصاً لهذه الغاية، بينما فضّل آخرون التحول نحو إنتاج المسلسلات التلفزيونية، التي وصلت في بعض السنوات الأخيرة إلى أكثر من 35 عملاً.

الرأسمال يتدخل

جميع هذه التحولات استمرت بفرض تأثيرها حتى بعدما أخذت الصورة تتغير تدريجياً في نهاية التسعينات وبدأ الرأسمال الخاص يتوجه إلى السينما ويضع ثقله فيها، لتشييد أو إعادة تحديث مئات الصالات. وتظهر لأول مرة شبكات من دور العرض مثل «كارو – فيلم» و«امبيريا كينو» المدعومة بشركات توزيع ضخمة تضخ ثلاثة أفلام أسبوعياً، وتتأسس شركات جادة تساهم بصورة فعالة في الإنتاج السينمائي

مثـل «إس كي في»، «إن تي في بروفيـت»، «سـلوفا»، «بيغماليـون»، «يونايتـد مولتيميديـا بروجيكـت»، «أرك فيلـم»، «ريكـون كينـو»، «تريتـي» وغيرهـا.

الدولـة عـادت هـي الأخـرى لتتحمـل مسـؤولياتها تجـاه السـينما، فـزادت مـن حصتهـا في الموازنـة العامـة، لتصـل عـام 2002 إلى 1.5 بليـون روبـل، وتتخطـى هـذا العـام البليونـين (نحـو 67 مليـون دولار)، وقـد سـاهم في هـذه الزيـادة إلى حـد بعيـد برنامـج الدولـة المسـمى «سـينما روسـيا» والـذي يتضمـن بالإضافـة إلى دعـم البنـى التحتيـة للسـينما في البـلاد تمويـل 100 فيلـم تمثيـلي طويـل و330 فيلـماً تسـجيلياً و65 فيلـم رسـوم متحركـة سـنوياً، كي تحقـق السـينما الروسـية حتـى عـام 2005 نسـبة لا تقـل عـن 20 في المئـة مـن مجمـل العـروض التـي تـراوح في الوقـت الحـالي مـن 3 إلى 7 في المئـة فحسـب، وتـرى وزارة الثقافـة أن دون هـذا الرقـم لـن تسـتطيع السـينما الروسـية أن تمثـل ظاهـرة اجتماعيـة وثقافيـة في المسـتقبل.

ولعـل الصبغـة المبالـغ في تفاؤلها للبرنامج كانت السـبب وراء النقاشـات الطويلة حوله والتي لم تتوقـف حتـى اللحظـة، وإنمـا تزايـدت مـع فشـله في تحقيـق غايتـه هـذا العـام. فالمسـألة مـن وجهـة نظـر البعـض لا تتعلـق بإمـكان إنتـاج هـذا العـدد مـن الأفـلام أو لا، وإنمـا في الغايـة مـن ذلـك، فـما معنـى إنتـاج هـذا الكـم طالمـا أن معظـم الأفـلام عاجـز عـن الوصول إلى الشاشـة الكبـيرة، وحتـى تلـك التـي تعـرض بالـكاد تسـتطيع تغطيـة ميزانيتهـا، لتنحصر الأعـمال الناجحـة بأسـماء مجموعـة محـدودة مـن المخرجين فحسـب مثل الكـسي بالابانوف

ونيقـولاي ليبيـدوف ودينيـس يفسـتغنييف والكسـندر روكوجكـين وفالـيري تودوروفسـكي ودميـتري اسـتراخان وإيغـور كونتشالوفسـكي. لذلـك يدعـو هـؤلاء إلى التركيـز عـلى دعم أكبر لعـدد أقـل مـن الأفـلام (10 – 15) بغيـة تحقيق مسـتوى فني وحـرفي عال يؤهلها للمنافسـة في السـوق. الأمـر الـذي لا تسـاعد الموازنة المرصـودة في البرنامج على تحقيقه، فـإذا ما توقفنا عنـد ميزانيـات بعـض الانتاجـات البـارزة للمقارنـة نجـد أن «الـشرق ـ الغـرب» تكلـف 12 مليـون دولار «انتـي كيلـر» 5 ملايـين «الحـرب» 4 ملايـين، هـذا مـن دون التكلـم عن «حلاق سـيبيريا» الـذي وصلـت ميزانيتـه إلى 45 مليـون دولار، أو مقارنتهـا بنظيرتهـا الأمريكية. على الجانـب الأخـر لا تبـدو القـدرة التنافسـية للأفلام هي ما يشـغل بـال الكثير من النقـاد الذين يشـكون التراجـع المريع في سـوية السـينما الروسـية عموماً، وإنجابهـا المتزايد لأفـلام ميتة لن يشـاهدها أحـد بعـد بضع سـنوات، مـا يجعل التخـوف مبرراً من مسـاهمة برنامـج الدعم في تفاقـم الأزمـة بدلاً مـن حلها.

بالطبـع إن مفهومـي القـدرة التنافسـية والسـوية الفنيـة قـد يلتقيـان ولكن ليـس بالضرورة، ولعـل المثـال الأكـثر تـداولاً اليـوم في هـذا الصـدد يتعلـق بالمخـرج الكسـندر سـوكوروف وأعمالـه، التـي عـلى رغـم نجاحهـا في المهرجانـات لا تجـد الإقبـال نفسـه مـن المشـاهدين، لكـن قدرتهـا الضعيفـة عـلى المنافسـة ليسـت مـبرراً عـلى الإطـلاق لعـدم دعمهـا طالمـا أن المشـهد السـينمائي لا يمكـن أن يكتمـل مـن دونهـا بصفتـه «ظاهـرة اجتماعيـة ثقافيـة»، بـل لعلـه يكتسـب مشروعيتـه وغنـاه تحديـداً بوجودهـا.

والحقيقة أن تصريحات وزارة الثقافة عن طبيعة الأفلام التي تضع لها الأولوية في الدعم تبدو أكثر انسجاماً مع هذه النوعية من الأعمال، إذ من المستبعد أن تحقق سينما الأطفال والأعمال الأولى للمخرجين والأفلام التاريخية وتلك ذات الصبغة الوطنية ضمن المبالغ المرصودة لها قدرة تنافسية لا يمكن كذلك تجاهل أهميتها بأي حال من الأحوال.

الجمهور المنقسم

وهنا تجدر الإشارة إلى مسألة في غاية الأهمية تتعلق بجمهور السينما في روسيا، الذي تبلور انقسامه بصورة شديدة الوضوح في السنوات الأخيرة، بين أقلية محدودة معظمها من الجيل الشاب ذي الدخل المرتفع والقادر على دخول الصالات الحديثة الفاخرة بعروضها القوية (الأمريكية غالباً) وأسعارها الباهظة، والتي تضخ القسم الأكبر من الأرباح (نحو 70%) على المنتجين والموزعين، وتتمركز بصورة رئيسة في موسكو وسان بيترسبورغ، وبين الغالبية التي ابتعدت عن السينما أو ترتاد الصالات الأقل كلفة والمنتشرة في أنحاء البلاد. هذا الواقع دفع البعض إلى الاستنتاج أن على المخرجين الروس إذا ما أرادوا المنافسة حقاً التوجه بصورة أساسية إلى الفئة الأولى المؤهلة لدر الأموال على السينما، بصناعة أفلام تلامس مشكلاتها وواقعها الحياتي وتستجيب إلى أذواقها وثقافتها وتكوينها النفسي.

والحقيقـة أن بغـض النظـر عـن عـدم توافـق إسـتراتيجية الدولـة للدعـم مـع هـذا الاتجـاه، لكنـه قـد يفـرض نفسـه تدريجيـاً عـلى الصناعـة السـينمائية، وذلـك لسـببين: أولاً أن أصحاب شركات الإنتـاج وشـبكات التوزيـع ينتمـون إلى هـذه الفئـة بالـذات، وبالتـالي هـم قـادرون عـلى إدراك احتياجاتهـا بسـهولة، وثانيـاً أن ابسـط قوانـين السـوق سـتفرض عليهـم تصنيـع بضاعتهـم وفـق المواصفـات المطلوبـة مـن المسـتهلكين.

عـل كل ذلـك مجـرد افـتراض، والسـينما الروسـية لم تخـرج مـن أزمتهـا بعد على رغـم جميع العقبـات التـي تجاوزتهـا في الأعـوام الأخـيرة وتقديمهـا العديـد مـن الأفـلام المثـيرة التـي نذكـر منهـا: «قبلـة الـدب» لسـيرغي بـودروف، «منـزل الحمقـى» لاندريـه كونتشالوفسـكي، «كوكوشـكا» لألكسـندر روكوجكـين، «الفلـك الـروسي» لألكسـندر سـوكوروف، «لنـمارس الحـب» لدينيـس يفسـتغنييف، «النجمـة» لنيقـولاي ليبـدوف، «الحرب» لألكـسي بالابانوف، «لا تفكـر بذلـك حتـى» لروسـلان بالتسـير، «البذلـة» لباختـير خودوينـازاروف، «مواضيـع تشـيخوفية» لكـيرا موراتوفـا، «سـماء. طائـرة. فتـاة» لفـيرا سـتوروجيفا، «كوبيـك» لإيفـان ديخوفيتشـني، «العاشـق» لفالـيري تودوروفسـكي، و«في حـراك» لفيليـب يانكوفسـكي مـن إنتـاج 2002.

أمـا مـن أبـرز أعـمال هـذه السـنة فنذكـر «الأب والابـن» لالكسـندر سـوكوروف، «مـع الحـب ليليـا» للاريسـا سـاديلوفا، «النزهـة» لالكـسي أوتشـيتل، «العجـزة» لغينـادي سـيدوروف، «بابوسـيا» لليديـا بوبروفـا، «كوكتيبـل» لبوريـس خليبنيكـوف، و«العـودة»

للمخـرج اندريـه زفياغينتسـوف الـذي نـال عنـه الأسـد الذهبـي في مهرجـان فينسـيا هـذا العـام. وعـلى رغـم أنـه مـن الصعـب التكهـن بمـا سـتقدمه في السـنوات المقبلـة وإلى أيـن سـتصل، لكـن المؤكـد أن هـذه السـينما تمتلـك الكثـير مـن مقومـات النهضـة، ولعـل السـينما الروسـية الجديـدة لا تـزال في طـور المخـاض ولم تقـل كلمتهـا بعـد في الألفيـة الجديـدة، ومنـذ الآن ثمـة مـن يهمـس بـ «الموجـة الجديـدة» في روسـيا التـي سـتترك تأثيرهـا عـلى السـينما الأوربيـة بأكملهـا.

جريدة «الحياة» اللندنية 2004.

نقد أفلام

اللجاة

إن موضوعة "قهر المرأة" ليست جديدة على السينما العربية عموماً وفي السينما السورية على وجه الخصوص، فما الجديد الذي جاء به المخرج الراحل رياض شيا في فيلمه اليتيم "اللجاة"، الذي أثار منذ ظهوره عام 1993 الكثير من اللغط والجدال. هذا ما سنحاول تلمسه في هذه المقالة.

يبدأ الفيلم بمشهد لجنازة يصور ثلة من الرجال يسيرون مطأطئي الرؤوس خلف بعضهم على وقع صوت همهمة وآيات قرآنية. مشهد سوف يمهد للمناخ الجنائزي العام الذي يخيم على أجواء الفيلم بأكمله، لينتهي بذات المشهد بعد أن نكون قد أدركنا جوهره والشخوص التي تقف خلف المأساة التي أودت إلى هذه الجنازة ببعدها الواقعي والرمزي معاً. بعد ذلك مباشرة تأخذنا الكاميرا لنتعرف بإيجاز إلى أبطال الفيلم. العمة أم متعب (ثناء دبسي) التي يوصد قي وجهها باب ضخم لمنزل أخيها. العم الذي ترصده الكاميرا الثابتة في لقطات عامة قبل أن تتحول إلى لقطة قريبة عندما يجلس في غرفته ويتأمل لوحاً حجرياً كبيراً سدت به النافذة لتي تقع أمامه. سلمى (حنان شقير) التي تستعد للنوم مع ابنة عمها وتصورها الكاميرا من خارج الغرفة عبر إطار النافذة التي تبدو كقضبان سجن (مشهد سيتكرر أكثر من مرة للتأكيد على هذه الدلالة)، نسمع من خلالها سلمى تبوح بأمنيتها الخروج

مـن هـذا المنـزل، حتـى أنهـا تأخـذ عـلى نفسـها عهـداً (نـذراً) بإشـعال عـشرة أقـراص مـن الجلـة عندمـا تتحقـق هـذه الأمنيـة (أقـراص يتـم صنعهـا مـن روث الحيوانـات ومـن ثـم تجفـف وتخـزن لاسـتخدامها في المواقـد). لا يمكـن أن يغيـب عـن الذهـن هنـا الربـط المتناقـض بـين الرغبـة في التحـرر مـن جهـة وإشـعال النـار كرمـز غـارق في المـوروث الدينـي الماضـوي – الأسـطوري حـال تحقـق هـذه الرغبـة مـن جهـة ثانيـة. لذلـك في المشـهد الـذي يليـه تمامـاً سنسـمع ترتيـل لتمائـم دينيـة يقرأهـا صبـي مقعـد مصـاب بالشـلل السـفلي، سـيتكرر سـماعها عـدة مـرات في الفيلـم (بالإضافـة إلى مناجـاة القمـر والتبـارك بهلالـه) وكأنهـا تربـط كل حلقاتـه مـرة بعـد أخـرى في إطـار هـذا التبايـن، بـل إن محتـوى التمائـم نفسـها يحيلنـا إلى جملـة مـن المتناقضـات الميتافيزيقـة مـن نـوع "يـا نفـس حتـى متـى وإلى متـى وأنـت في عـالم الكـون تطوفـين واردة وصـادرة وذاهبـة وراجعـة... يـا نفـس ليـس مـن خليـل تصحبينـه فيخشـن لـك منـه جانـب إلا ولان لـك منـه جانـب... معتقـد لـك الغـدر والخـذلان وأنـت معتقـدة لـه الوفـاء والمسـاعدة... فهـو دائمـاً يقابلـك بمـا في جوهـره وطبعـه وأنـت دائمـاً تقابلينـه بمـا في جوهـرك وطبعـك... ثـم يعقبـك بعـد هـذا كلـه بالقطيعـة الكليـة والفـراق القاطـع عـلى غـير جـرم أجرمتـه ولا ذنـب جنيتـه ولا شر صنعتـه...". وكأن هـذه التمائـم ترسـم خلفيـة لوقائـع وأحـداث الفيلـم ومصائـر شـخصياته ببعدهـا التراجيـدي وضبـط إيقاعهـا الزمـاني، بـل إن حالـة العجـز الإنسـاني التـي توحـي بهـا والعجـز الفيزيولوجـي للصبـي الـذي يقرأهـا يحيلنـا مـن جديـد إلى ذات التبايـن الصـارخ.

الكاميرا الثابتة بدورها ستكون خياراً فنياً يصور أحداث الفيلم بأكمله، فلا نجدها ترافق الشخصيات في حراكهم، يدخلون الكادر ويخرجون منه، أما الكاميرا فلا تتحرك، تبقى ثابتة على تفاصيل المكان بحجارته السوداء الكتيمة وجدرانه الصامتة وطرقه الوعرة الضيقة النبي تحاصر الجميع حيث كل شيء يشي بالعزلة والانغلاق على الماضي والطقوس والتقاليد ورتابة الحياة اليومية.

أمنية سلمى لا تفتأ أن تتحقق. بضع مشاهد موجزة ومكثفة وصامتة. تلتقي بشاب يعجب فيها عند نبع الماء، مجموعة من الرجال بعمائمهم البيضاء يدخلون بيت عمها، يأتي العم إلى منزل عمتها ليلاً ويصطحبها معه... لنصل إلى مشهد مفتاحي في إدراك كنه المأساة التي تعيشها سلمى، والتناقض الذي ينبض الفيلم في تحري أثاره. فنشاهدها تبكي في بداية المشهد ومن ثم يمتزج بكائها بالضحك، فهي حزينة لزواجها بشخص بالكاد تعرفه وفي ذات الوقت سعيدة بتحقق أمنيتها بالحرية، وهو ما يجعلها تفي بنذرها وتشعل النار.

طقوس العرس والتحضيرات له اقتصرت على بضع مشاهد قصيرة ومختزلة في دلالتها الرمزية وتأويلاتها كمشهد الاستحمام، وتحلق مجموعة من النسوة حول منسف كبير وتناولهن اللحم منه، وزغرودة يتيمة تخترق العتمة والصمت المطبق...

في دارها الجديدة لا تبدو الأمور كما تمنتها سلمى. تستمر الحياة برتابتها المملة، وزوجها سعيد بملامحه الجامدة الباردة لا يبادلها أي مشاعر حارة أو كلمات (هو لا

ينطق بكلمة واحدة طوال الفيلم)، إلى ذلك توحي العديد من المشاهد بشبهة علاقة جنسية بين زوجها وزوجة أبيه الكهل، كعناقها للزوج ومحاولة استمالته لمضاجعتها بينما هو يغط في نوم عميق، نظراتها العدائية نحو سلمى وتلك المليئة بالرغبة تجاه سعيد، مشهد سعيد وهو يقود محراث تجره الثيران في الحقل، لقطة مقربة لأبي سعيد والدموع تنهمر من عينيه...

سعيد هو الآخر لا يبدو راضياً عن حياته بفقرها ورتابتها وهواجسها، كل ذلك تنطق به نظراته التي ترنو للبعيد بينما سلمى تضع رأسها على كتفه، وكأنها تمهد للمشهد القادم صباحاً عندما يترك قميصه على مسمار إلى جانب سرير سلمى النائمة، ويغادر بحقيبة الصغيرة مبتعداً في عمق حقل الكادر، لتعود الكاميرا بلقطة قريبة على القميص المعلق وحيداً تهزه الرياح كما هي الحال التي ترك سلمى عليها تماماً.

سيعزز هذا الإحساس مشهد لاحق تتلاعب قيه الرياح بكرة يابسة من القش...

من الصعب أن نجزم أيهما أشد قسوة كلمات سلمى التي تعبر عن خيبة أملها الكبيرة بالزواج الذي كانت تمني نفسها بعده برؤية "ناس وبلاد ودنيا" لكن شيئاً من هذا لم يتحقق، أم مواساة عمتها أم متعب لها بكلمات: "ما في شدة على مخلوق دامت... وإن دامت الشدة ما دامت المدة... وإن دامت المدة ما دام صاحبها"... وكأنها ترسم المصير المشؤوم لسلمى كعرافة عتيقة من الزمن السحيق.

للوهلة الأولى يبدو فعلاً أن "الشدة" في طريقها إلى الزوال، والأغصان اليابسة قد

تخضر مرة أخرى عندما ستشاهد سلمى وجه المعلم عبد الكريم على سطح الماء بالضبط كما شاهدت زوجها سعيد للمرة الأولى، مما يعزز الاعتقاد أنها ليست مجرد نزعة جمالية تلك التي تقف خلف اللقطتين، من جديد يسعى المخرج إلى التكثيف الرمزي الدلالي لأحد "عناصر الطبيعة الأربعة"، الماء كعنصر ارتبط في الميثيالوجيا بمعنى الإرواء والخصب والولادة والتجدد والحياة... فهل ستنجدها المياه من العطش كالمرة الأولى...؟ وإلى متى...؟

قصة الحب التي يعيشها الاثنان تصورها الكاميرا بلقطات عامة تظهر السهوب الشاسعة التي تحيط بهما كفضاء حر لا تقيده أية حدود (كنقيض للغرف المغلقة والمحاصرة بالحجارة البازلتية السوداء). في ذات الوقت يبدوان فيها كائنين صغيرين أضعف من أن يحتملا ثقل هذا الفضاء بمورثاته الراسخة كالحجارة السوداء الصماء التي تحيط بهما. قصة حبهما تصطدم بواقع أنها متزوجة، وعليه لا يمكنها أن تتحقق إلا بالهروب، الذي بدا لهما لوهلة سهلاً وبسيطاً، ورفع من أمالهما صديق عبد الكريم المغني حليم الذي يعيش وحيداً ويشدو مواويل العشق ويعوي من حين إلى أخر كالذئاب، فيعدهما أن جميع مشاكلهم سوف تحل ما أن يصلا إلى دار الشيخ أبو نايف صاحب المنزلة الكبيرة في الجبل.

مع هروب سلمى وعشيقها من الضيعة تنفجر كل التناقضات والتباينات الراسخة في هذا المجتمع الصغير المنغلق والتي مهد الفيلم لها سابقاً كما رأينا، بل ولتأخذ أبعاداً

جديدة وتكشف عن تناقضات أكثر عبثية وسخرية ومرارة. ما أن يسمع العم بهروب ابنة أخيه حتى يخلع كوفيته، وهو فعل يقوم به من أصيب في شرفه ومست كرامته بحسب معتقدات المنطقة (هي عادة قديمة منتشرة عند بعض العرب). في ذات الوقت يستقبل أبو نايف الهاربين المستجيرين به ويؤويهما في داره طالباً من عبد الكريم أن يعد سلمى بمثابة أخته طالما هما تحت سقف بيته، ويعدهما بالذهاب صباحاً للتوسط عند عمها وحل المشكلة. أي أن ثمة مخرجاً للمعضلة المطروحة وعلى أرضية ذات التقاليد والموروث والعادات والدين. فما الذي حدث؟

في اللقاء المنفرد بين الرجلين العم صياح وأبو نايف الحريصين كما بدا على التمسك بمقدساتهم القبلية، والذي تم تصويره من خارج مضافة العم حيث لا نسمع الحوار بينهما، إنما نشاهد ما حدث، وليس على المتابع أن يكون من أبناء المنطقة أو حتى قريباً إليها كي يفهم ما حدث: يغادر العم الغرفة تاركاً الضيف أبو نايف وحده فيها، وبعد لحظات ينهض هذا الضيف ويغادر الغرفة وحده دون أن يقم أحد بمرافقته ووداعه، يركب فرسه ويغادر مكسوراً مطأطئ الرأس. بعدها فقط نشاهد العم يغلق نوافذ منزله الواحدة تلو الأخرى، وأخيراً يغلق الباب الكبير وراء الضيف. وهكذا دون كلمة واحدة ندرك ليس فقط فشل وساطة أبو نايف، وانغلاق الباب أمام كل وساطة ممكنة في المستقبل، بل وعدم اكتراث صياح بذات التقاليد والأعراف التي بدا ظاهرياً أنه شديد التمسك فيها. وهنا نصل إلى جوهر القضية التي يعريها

الفيلـم (والتـي لم نصـل إلى ذروتهـا بعـد)، ألا وهـي تلـك الانتهازيـة والنفعيـة والازدواجيـة التـي يتـم التعامـل عبرهـا مـع مـا يصـور عـلى أنـه "مقدسـات لا يجـوز المـس بهـا" بـأي شـكل مـن الأشـكال، وفي ذات الوقـت القيـام بخرقهـا وحرقهـا ومسـح الأرض بهـا عنـد الرغبـة والحاجـة. كـما عندمـا سـيقتحم أحـد رجـال العائلـة منـزل العمـة دون اسـتئذان، فتقـوم الأخـيرة بخلـع منديلهـا عـن رأسـها كـما لـو أن الـذي يقـف أمامهـا ليـس رجـلاً والبصـاق عليـه، لكـن حتـى هـذا لا يوقـف ثـوران هـؤلاء الرجـال فيقتحمـون غرفـة سـلمى في بيـت زوجهـا ويقومـون بحـرق أغراضهـا وكأنهـم يتطهـرون بالنـار مـن نجاسـتها. أمـا ذاك المشـهد حيـث يتـم سـحب نعجـة (وحدهـا دون غيرهـا) مـن القطيـع ووشـمها في وجههـا، يـأتي في السـياق التمهيـدي للمصـير الـذي سـتلقاه سـلمى.

أخـيراً ينقلنـا الفيلـم إلى مسـتوى جديـد مـن الانتهـاكات التـي يمارسـها "حـراس الهيـكل" الـذي يدعـون الحفـاظ عـلى المقدسـات. كـما أنهـم لم يحترمـوا تقاليـد الضيافـة سـابقاً، لـن يحترمـوا تقاليـد الاسـتجارة الآن، مـع فـارق رئيـسي هـذه المـرة، أولئـك الذيـن سـيقتحمون دار أبـو نايـف ويخرجـون سـلمى عنـوة منـه ويسـحبونها كـما سـحبوا الشـاة في المشـهد المـاضي، ويجرونهـا معهـم إلى مصيرهـا ليسـوا هـم أنفسـهم بـل عنـاصر الشرطـة، في إشـارة لا تقبـل أي لبـس إلى توافـق مصالـح السـلطة السياسـية السـائدة مـع مصالـح السـلطة الذكوريـة – البطرياركيـة التقليديـة.

وهكـذا في مشـهد صباحـي تجـر سـلمى مقيـدة اليديـن خلـف خيـول الشرطـة بعـد أن

تحـاول ابنـة أبي نايـف عاجـزة الدفـاع عنهـا، ونلمـح في لقطـة فريبـة الدمـوع تسـيل عـلى وجنـة العجـوز أبي نايـف الـذي طعـن في عزتـه وكرامتـه، وتغيـب سـلمى والرجـال الذيـن يقتادونهـا تدريجيـاً في الضبـاب، بينـما يغلـق أبـو نايـف أبـواب بيتـه مـن الداخـل منكفئـاً عـلى انكسـاره وظلمتـه، لينتهـي الفيلـم بـذات الأصـوات - الهمهـمات الجنائزيـة المبهمـة التـي بـدأ منهـا.

إذن القضيـة التـي يطرحهـا الفيلـم أكـبر مـن مجـرد قصـة حـب خالفـت الأعـراف المتبعـة، وأكـبر مـن مسـألة "قهـر المـرأة" الـذي تعيشـه في المجتمعـات المنغلقـة، الفيلـم لا ينتقـد تلـك القيـود والأغـلال المفروضـة عليهـا تحـت مسـميات الديـن أو العـادات أو الأعـراف أو التقاليـد وغيرهـا فحسـب، بـل يظهـر مـدى هشاشـة هـذه المنظومـات وتهافتهـا وسـقوطها أمـام المصالـح والنزعـات الشـخصية مـن جهـة، وارتباطهـا وانسـجامها مـع المنظومـة السياسـية المهيمنـة مـن جهـة أخـرى. لكـن الأهـم مـن كل ذلـك أن المخـرج اسـتطاع أن ينقـل كل ذلـك ويعـبر عنـه بلغـة سـينمائية راقيـة، تجعـل منـه علامـة فارقـة في تاريـخ السـينما السـورية.

«إيجاد فورستر»

الصراع والمصالحة مع الذات والآخرين

روب بـراون ممثـل شـاب يخـوض تجربـة التمثيـل لأول مـرة في حياتـه ليلعـب شـخصية جـمال وولـز التـي لا تغيـب عـن الشاشـة إلا في بضعـة مشـاهد، في فيلـم المخـرج غـاس فـان سـانت «Finding Forrester» (إيجـاد فورسـتر)، وهـو المخـرج الـذي يتذكـره البعـض مـن خـلال فيلميـه «Drugstore Cowboy» و«My Own Private Idaho» اللذيـن قدمهـما في نهايـة الثمانينـات وبدايـة التسـعينات، وحقـق معهـما نجاحـاً نقديـاً كبـيراً، ليصـل الى قمـة نجاحـه عـام 1997 عندمـا حصـل عـلى جائـزة الأوسـكار عـن فيلمـه «Good Will Hunting».

جـمال وولـز هـو نمـوذج للمعانـاة التـي يعيشـها أي شـاب زنجـي أمريـكي يخـرج مـن الأحيـاء الشـعبية، ليواجـه الحيـاة مـن خـلال نظـرة الآخريـن المتشـككة الى خلفيتـه العرقية والاجتماعيـة، ولكنـه ليـس نموذج بسـيط لهذه الحالة، بـل أنه نموذج شـديد الخصوصية، فهو شـاب متفـوق في دراسـته، كاتـب موهـوب، شـخص واسـع الإطـلاع والثقافة، وريـاضي ماهر. ورغـم كل ذلـك لا يسـتطيع التخلـص مـن نظرة العـالم إليه. وقد عـبر الفيلم عن هـذه الحالة في العديـد مـن المشـاهد كانزعـاج جـمال من نعتـه بالزنجي، شـك البروفيسـير في قدراته على

الكتابـة، كلماتـه حـول «تجربتـه الكبـيرة في عـدم مسـاعدة الآخريـن له»...الخ.

منـذ الدقائـق الأولى للفيلـم يلاحـظ وولـز وأصدقائـه في الملعـب شـخصاً مـا يراقبهـم مـن نافذتـه غـير البعيـدة، ليقـرروا بعـد سـيل مـن الأقاويـل والشـائعات التـي يتداولونهـا فيـما بينهـم، وبكثـير مـن الخـوف التسـلل الى شـقته ومعرفـة هويتـه، لكـن المهمـة تفشـل ويفقـد وولـز حقيبتـه في منـزل الغريـب الـذي يرمـي بهـا إليـه لاحقاًعندمـا يمـر تحـت نافذتـه، ليكتشـف وولـز أن الغريـب قـرأ جميـع كتاباتـه، وملأهـا بملاحظاتـه الكثـيرة.

مـن هنـا تبـدأ العلاقـة بـين الاثنـين، وبنفـس الصيغـة السرديـة المألوفـة للمشـاهدين بمـا تتضمنـه مـن بدايـة يرفـض فيهـا أحـد الطرفـين التعاطـي مـع الآخـر، ومـن ثـم تشـهد هـذه العلاقـة الكثـير مـن التوتـرات والتصاعـد والفتـور، الى أن تنتهـي بـأن يصبحـا أفضـل صديقـين في العـالم.

فالغريـب هـو ويليـم فورسـتر، (اقتبسـت شـخصيته عـن الـروائي الأمريـكي جـي دي سـالينجر وأدى دوره الممثـل شـين كونـري) كاتـب نـشر روايـة واحـدة في شـبابه منـذ أربعـين عامـاً لتصبـح مـن كلاسـيكيات الأدب المعـاصر، ليعيـش بعـد ذلـك في شـقته منعـزلاً عـن العـالم مكتفيـاً بمراقبتـه عـبر النافـذة، إلى أن أتى إليـه جـمال وولـز. وهكـذا نعيـش حواريـة سـينمائية سلسـة بـين كاتبـين، أحدهـما وصـل الى قمـة المجـد والشـهرة لينكفـئ عـلى ذاتـه بعـد ذلـك، وآخـر لم يـزل يبحـث عـن طريقـه في الحيـاة والأدب. ليسـاعد كل منهـما الآخـر بالتدريـج في الكشـف عـن نواحـي جديـدة مـن شـخصيته، والنظـر الى نفسـه

مـن زاويـة مختلفـة، مـما يدفعهـما وكل عـلى طريقتـه الخاصـة الى التصالـح مـع الـذات ومـع العـالم. فيخـرج فورسـتر في النهايـة مـن عزلتـه ويمـضي الى زيـارة موطنـه في اسـكتلندا، ويصبـح جـمال أكـثر قـوة وثقـة بالآخريـن. وقـد اسـتطاع الممثـل الكبـير كونـري، والممثـل المبتـدأ بـراون التعبـير عـن الحـالات النفسـية المتنوعـة التـي عكسـها فورسـتر في عجرفتـه وغضبـه وكراهيتـه للآخريـن، و وولـز في إظهـار قوتـه وهيجانـه وتخبطـه الداخـلي وسـكونه الخارجـي. لكـن لابـد مـن التأكيـد بـأن فكـرة هـذه الحواريـة وغاياتهـا، كانـت أكـبر وأعقـد مـن الصيغـة التـي تجسـدت مـن خلالهـا في السـيناريو، إذ جـاءت شـديدة الاختزال، مشـبعة بالتفاصيـل غـير المكتملـة، وأحيانـاً غـير الضروريـة.

أمـا المحـرك الدرامـي الأسـاسي لهـذه الحواريـة، فقـد تجـلى في حصـول جـمال عـلى منحـة دراسـية في مدرسـة منهاتـن الخاصـة، ومواجهتـه المؤسسـة التعليميـة والبروفيسـور المعتـد بنفسـه روبـرت كروفـورد (ف.مـوري أبراهـام) لدرجـة رفضـه أي نقـد يوجـه لـه، كنمـوذج نمطـي للـشر قلـما تسـتغني عنـه السـينما الأمريكيـة. وتبلـغ الحبكـة ذروتهـا عندمـا يسـتعير جـمال عنـوان مقالـة لفورسـتر نـشرت منـذ زمـن طويـل، فيكتشـف كروفـورد ذلـك، ويطلـب مـن جـمال كتابـة رسـالة اعتـذار وقراءتهـا أمـام الطـلاب. فيسـأل جـمال ـ الـذي لم يكـن عـلى علـم أن المقالـة التـي أنتحـل عنوانهـا قـد نـشرت ـ مـن صديقـه فورسـتر التدخـل والتأكيـد للجميـع أن الموضـوع مـن تأليفـه، لكـن الكاتـب الكبـير يرفـض ذلـك كي لا يكشـف عـن نفسـه بعـد كل هـذه السـنين، فيغضـب جـمال ويتهـم فورسـتر بالجـبن إزاء الخـروج

مـن حجرتـه ومسـاعدة الآخريـن، رغـم أنـه لا يتـوانى عـن تقديـم شـتى النصائـح الأخلاقيـة لـه، غمـن دون هـؤلاء «الآخريـن» لا معنـى لكتاباتـه التـي لا يقرأهـا أحـد...

وتتصاعـد الحبكـة عندمـا يقـوم مجلـس الإدارة بعقـد «صفقـة» مـع جـمال، مفادهـا أن المجلـس سـيغض البـصر عـما حـدث إذا مـا اسـتطاع جـمال مـع فريـق المدرسـة لكرة السـلة الفـوز بالبطولـة، ولكـن مـع نهايـة المبـاراة، التـي توقفـت نتيجتهـا عـلى رميـات جـمال الفاشـلة الأخـيرة، نـدرك أنـه رفـض الصفقـة، رفـض المسـاومة عـلى الحقيقـة، وقـرر أن يخـسر المبـاراة ويربـح نفسـه.

يصبـح واضحـاً أن لا مفـر أمـام جـمال إلا الاعتـذار العلنـي، بنفـس القـدر الـذي يغـدو فيـه واضحـاً للمشـاهدين أن مثـل هـذا الاعتـذار لـن يحـدث أبـداً . فـما لا شـك فيـه أن الكاتـب العجـوز فورسـتر سـيتدخل في اللحظـات الأخـيرة وينقـذ صديقـه الشـاب، ومـا أن يحـدث ذلـك حتـى نكتشـف أنـه بخروجـه الى العـالم لم ينقـذ صديقـه فحسـب، بـل ونفسـه كذلـك.

«تهريب»

الزوايا القذرة لحرب المخدرات

«تهريب» فيلم يصور ملامح الحرب ضد المخدرات من خلال نظرة شمولية تعالج مختلف جوانب هذه الظاهرة ومستوياتها: ارتباط السياسة بالمافيا، الأساليب التي يتبعها رجال الأمن في محاربتها، الفساد المستشري في أوساط الشرطة، قنوات التوزيع والبيع ووسائل التهريب، الصراع بين العصابات، وصولاً إلى الضحايا الذين يشكل مدمني المخدرات الشباب الجزء الأهم منهم.

يقوم الفيلم بعرض ثلاثة محاور منفصلة، تشكل بمجموعها لوحة بانورامية متكاملة عن عالم المخدرات. وفي كل من هذه الخطوط الثلاث نستطيع أن نتلمس مستويين من مقاربة الموضوع. المستوى الأول يتوقف عند الشخصيات المركزية الفاعلة في الصراع وعوالمها: مدير مكافحة المخدرات، الجنرال المكسيكي، زعيم مافيا. والثاني يصور الشخصيات التي تصطدم بصورة مباشرة مع هذا العالم: رجال الشرطة، ابنة السيناتور، الشاهد، القاتل المأجور.... وقد سمح هذا المدخل إلى الموضوع بالكشف عن التناقضات الكبيرة الواقعة بين هذين المستويين، والتفاصيل الكثيرة المرتبطة بهما. إذ في الوقت الذي يسقط فيه العشرات من رجال الشرطة المكسيكيين في حربهم

ضد المخدرات، ولا يتوانى بعضهم كالضابط خافيير رودريغوس (ديل تورو ـ أوسكار أفضل دور ثانوي لعام 2001) عن المخاطرة بحياته في سبيل القبض على قاتل مأجور خطير. نكتشف بالمقابل تعامل العشرات غيرهم مع المهربين، ليبدو «كمتعهدين في المكسيك». وتصل الفجيعة إلى قمتها عندما نعلم أن الجنرال سالازار (توماس ميليان) نفسه ـ الذي نعتقد في البداية من خلال ملاحقته للأشخاص المتورطين بقتل رجاله في مقاطعة تيخوانا، أنه مناضل شرس في مواجهة تجار المخدرات ـ يهدف من وراء تصفيته لتكتل تيخوانا، إلى احتكار تكتل خواريز لسوق المخدرات. أما من يحاول تسريب معلومات إلى إدارة مكافحة المخدرات الأمريكية «من أجل حفنة من الدولارات» فمصيره رصاصة في الرأس فحسب، كما حدث مع صديق خافيير الشرطي مانولو سانشيز (جيكوب فارغاس).

في المحور الثاني نلاحظ أن منذ اللحظة التي يتسلم فيها السيناتور روبرت هدسون ويكفيلد (مايكل دوغلاس) منصب رئيس مكافحة المخدرات نجده يصطدم بمجموعة من المعطيات القاسية والمتناقضة، فيظهر اهتمام الدولة منصباً بالدرجة الأولى على الجانب البروتوكولي والدعائي ـ السياسي لهذا المنصب، وليس على أهميته في «مكافحة المخدرات»، ولا يبدو أن السياسيين متفائلين في هذه الحرب على الإطلاق، مادام أن 25% من الطلاب يتعاطون المخدرات ومادام أن معاهد التأهيل لم تعد تجدي نفعاً مع المدمنين. أما الاصطدام الأكبر الذي يواجهه السيناتور، فيبدأ عند اكتشافه لإدمان

أبنتـه كارولـين (إريـكا كريستينسـين) عـلى المخـدرات. وفي الواقـع إن السـؤال الـذي تطرحه المحققـة عـلى كارولـين عـما يدفعهـا إلى المخـدرات رغـم أنهـا تعيـش حيـاة مسـتقرة لأبويـن ميسـوري الحـال، ولديهـا معـدل دراسي ممتـاز، وتمـارس عمـلاً تطوعيـاً، وتشـارك في جميـع أنشـطة المدرسـة الرياضيـة والاجتماعيـة... هـو سـؤال عـن الأسـباب الحقيقيـة التـي تدفـع أعـداداً كبـيرة مـن الشـباب الأمريـكي إلى عـالم المخـدرات. سـؤال نسـتطيع أن نستشـف الإجابـة عليـه مـن خـلال ذلـك الحـوار الـذي يجـري بـين كارولـين وأصدقائهـا، حيـث نكتشـف الخـواء الروحـي المعشـش في داخلهـم، وعـدم قدرتهـم عـلى رؤيـة هـدف مـا لحياتهـم في ظـل الفـراغ المحيـط بهـم والرتابـة التـي تخنقهـم وكراهيتهـم لـكل شيء، لتمـسي المخـدرات الشـكل الأمثـل مـن وجهـة نظرهـم للتعبـير عـن وجودهـم، والتواصـل مـع متعـة الحيـاة.

وهكـذا يقـع السـيناتور في تناقـض كبـير بـين منصبـه ومـا يمليـه عليـه مـن اجتماعـات ومباحثـات ولقـاءات لا تنتهـي مـع شـخصيات كبـيرة ومؤسسـات ضخمـة في حربـه ضـد المخـدرات، وبـين ضعفـه وعجـزه عـن إنقـاذ ضحيـة واحـدة لهـذه الحـرب ألا وهـي ابنتـه، ليعـترف في النهايـة خـلال مؤتمـر صحفـي أنـه أمـام حقيقـة وجـود أفـراد مـن عائلاتهـم متورطـين في عـالم المخـدرات لا يـدري كيـف يمكـن لهـم أن يشـنوا حربـاً ضـد أنفسـهم.

أمـا في المحـور الثالـث فنجـد أن الشـخصية الأساسـية المتمثلـة بزعيـم المافيـا كارلـوس أيـالا (سـتيفن بـاور)، تبقـى دائمـاً بمنـأى عـن معانـاة الشـخصيات المشـاركة في الـصراع سـواء

تلك التي تعمل معها أو ضدها. ولن يتغير الأمر حتى عندما يلقى القبض عليه ويقدم إلى المحاكمة استناداً لشهادة أحد رجاله ضده. فرجل الشرطة والقاتل المأجور والشاهد وصديقه المقرب آرني (دينيس كيد) جميعاً يقتلون في مراحل مختلفة من هذا الصراع، حتى زوجته هيلينا (كاترين زيتا ـ جونز) تجد نفسها في مأزق أمام مطالبة رجال العصابات بدفع مبالغ مستحقة على زوجها، ومحاولتها إنقاذ العائلة من الانهيار. أما هو فيعود إلى بيته في النهاية ويتابع حياته كأن شيئاً لم يكن، في إشارة واضحة إلى عجز أجهزة الدولة عن الوصول إلى رؤوس المافيا.

رغم أن المحور المتعلق بعمل رئيس مكافحة المخدرات وإدمان أبنته هو الأطول بين المحاور الثلاث من حيث عدد المشاهد، غير أننا نلاحظ عموماً توازناً في إيقاعها، وتوازياً مدروساً بدقة في سيرورتها. وفي الواقع إن هذه المحاور الثلاث لم ترتبط ببعضها من ناحية الموضوع فحسب، بل ومن خلال الشخصيات الفاعلة فيها كذلك. فمنذ اللحظة التي يباشر فيها ويكفيلد عمله، يشير إليه معاونه أن نقاط تركيزهم هي المكسيك تحديداً، وفي عدة مشاهد متفرقة من هذا الخط ستكون المكسيك وتكتلاتها الإجرامية والعملاء السريون الذين يمكن التعامل معهم في داخلها محور اهتمام رئيس مكافحة المخدرات.

أما التداخل الحقيقي الأول فيبدأ عند لقاء خافيير مع العملاء الأمريكيين، وبعد ذلك ويكفيلد مع ساليزار في المكسيك، ومن ثم لقاء هيلينا مع القاتل المأجور فرانكي،

الأمر الذي يؤدي فيما بعد إلى مقتله على يد من وشى بهم من العصابات المكسيكية. وأخيراً مقابلتها ـ بعد مشهد عام تمر فيه من أمام خافيير ـ لتجار المخدرات في تيخوانا والوصول معهم إلى اتفاق يخولها (وزوجها) أن تكون الموزع الحصري لبضاعتهم في الولايات المتحدة، ليقرر خافيير في المشهد الذي يليه مباشرة التعاون مع إدارة مكافحة المخدرات الأمريكية. وتظهر النتيجة المباشرة لهذه اللقاءات الأخيرة جميعاً بعد بضعة مشاهد، فيقتل الشاهد ويخرج كارلوس من سجنه، ويقتل ساليزار ويقبض خافيير على مجموعة إجرامية من تجار المخدرات.

لا بد في النهاية من الإشارة إلى أن ذلك التنوع الأسلوبي الذي أتبعه المخرج الشاب ستيفن سوديربرغ في «تهريب» ـ بدءاً من اللقطات العامة لشخصيات قليلة داخل معسكر ساليزار، والتداخل الصوتي بين المشاهد، والمونتاج المتداخل لمشهد كارولين وأصدقائها وهم يثرثرون تحت تأثير المخدرات، إلى المشهد الصامت للقاء خافيير مع الصحافيين ـ كان من الممكن أن يخل كثيراً بتوازن أسلوبية الفيلم لولا زمنه الطويل (147 د)، الذي قد تصب مثل هذه التنويعات في صالحه من جهة التشويق.

أطفال شاتيلا

رغم كثرة الأفلام التسجيلية التي تبثها المحطات التلفزيونية في العالم، إلا أن معظم هذه الأفلام يتسم بطابع أخباري بحت، غالباً ما تغيب عنه اللمسات الإبداعية، التي من شأنها أن ترتقي بالشخصيات والأحداث الواقعية من مستواها «السردي» والمعلوماتي البسيط، إلى مستواها الدلالي العميق الذي يقوم على سبر أبعادها الإنسانية والروحية والجمالية، أي كل ما جعل السينما التسجيلية ولا يزال فناً راقياً. فالسينما التسجيلية هي «فن الحقيقة»، الذي لا يجعلنا نعي الوقائع فحسب، بل ونتواصل بأحاسيسنا مع كل جزء منها، حيث تتجرد الرؤية من حيادها، لتستحيل إلى نوع من المعايشة الصادقة، والتأمل في الشرط الوجودي للإنسان. وهذا بالضبط ما تدعونا إليه المخرجة اللبنانية مي المصري في فيلمها التسجيلي القصير «أطفال شاتيلا». لاشك أن العنوان وحده كفيل بإنعاش ذكريات قاسية من فصول المأساة الفلسطينية. ذكريات لا تزال تفتح الباب أمام أسئلة كثيرة، قد لا يستطيع أي فيلم في الوقت الراهن طرحها... لكن الفيلم يتجاوز دهاليز الصمت والسياسة، ليرسم ملامح عالم يفترض أننا نعرفه وندرك كنهه، فأبطال الفيلم أطفال، يشبهون كل الأطفال في العالم. ذلك ما يخيل لنا للوهلة الأولى، إلا أننا بالتدريج... وكلما أوغلنا الرؤية في دروب هذا

العالم، وبينما نمضي مع الطفلين عيسى وفرح عبر المشاهد المتتالية التي تبدو كفيض من الآلام المتراكمة، تتملكنا قناعة بائسة بالغبن، إذ ندرك فجأة ضحالة معارفنا بعوالم الطفولة!! وقد يتساءل البعض فيما لو كانوا أولئك أطفالاً حقاً.

الأطفال في الفيلم ليسوا مجرد كائنات صغيرة، أو رموز تحاول اختزال مأساة بماضيها وواقعها، بل أنهم يتعدون ذلك بكثير، ليمسوا التجسيد الحي واليومي للذاكرة والواقع والأحلام التي فجرتها هذه المأساة، والتي استطاع الفيلم أن يعكس بشفافية عالية ملامحها والترابط العضوي لكل امتداداتها الزمنية، في وعي يفترض أنه لم يزل في طور التكوين، ليصعقنا بعمق واتساق تكوينه.

تواجهنا الذاكرة في الفيلم منذ المشهد الأول، فمن لقطة بانورامية عامة للمخيم، تتوقف الكاميرا أمام طفل يروي لنا «متذكراً» وهو يشير إلى مكان المجزرة كيف كانت الآليات تحمل الجثث المترامية على طول الشارع وترمي بها في الحفر، وبينها كانت خالته التي أطاحت برأسها بلطة، ونتساءل ألم تفته حقاً مشاهدة طقوس زراعة القتل ومواسم حصاد الجثث في المخيمات؟ ربما... لكن ألا يعني ذلك أن أطفالاً كانوا في عمره عندما شاهدوا بأعينهم البريئة كل هذا... وما زالوا يتذكرون؟

بعد لقطات وثائقية لاجتياح بيروت، وأخرى لما خلفته المجزرة من آلام وصرخات وجثث وذهول... تطل على خلفية الشارة رؤوس الأطفال من فجوات جدار مهدم مزق وجهه الرصاص، ومن بينها نلمح عيسى ـ لكننا لا نعي بعد أنه سيكون إحدى

الشخصيات المحورية في الفيلم، إذ يختلط عيسى في اللقطة مع أطفال آخرين، فهو مجرد واحد منهم، والحالة التي يمثلها بكل أبعادها تمسهم جميعاً بصورة أو بأخرى. ومع المشهد التالي مباشرة نبدأ بالتعرف عليه عن كثب: والده أصيب بالشلل وتعذب ومات. ويؤكد أنه مات «لحالو»... وكأنه يتكلم عن حالة استثنائية للموت الذي ارتبط في وعيه بسبب أكثر إقناعاً يدعى القتل.

في وقفة العيد يمضون جميعاً لزيارة أضرحة ضحاياهم ـ يتابع عيسى ـ ومن جديد وسط الأطفال الذين يزينون مواقع الأضرحة نلمح الطفلة فرح كأي فرد منهم. فالفيلم لم يشأ أن يرسم صورة مجردة، أو متجزئة لعالم الطفولة هذا، عبر حوارات انتقائية لعدد كبير من الأطفال، لكنه استطاع تقديم صورة حية ومتكاملة «لمواطنين» فحسب من سكان هذا العالم، مما جعله أشد مصداقية، وأكثر عمقاً وتأثيراً. و بصورة دائمة كان يذكرنا بشمولية الحالة، عن طريق انتقاله من «العام» المتمثل بحشود الأطفال إلى «الخاص» المتجسد في شخصيتي عيسى وفرح وبالعكس.

مع ظهور كاميرا الفيديو بين أيديهم ـ التي عكست رؤيتهم الخاصة إلى العالم المحيط بهم، وما يشعرون برغبة في تثبيته وحفظه في الصورة، وكأنهم يحاولون بهذه الطريقة ألا تضيع منهم بعض الوجوه والأشياء واللحظات الحميمة ـ نبدأ في ملامسة مستوى جديد من الذاكرة، أو مفهوم أكثر تعقيداً يمكننا أن نطلق عليه أسم (الذاكرة المشتركة)، حيث يبعث ماضي الأجداد في ذاكرة الأطفال، لتتحول ذاكرة الجيلين إلى ذاكرة واحدة لا تنفصم.

تنتقـل كامـيرا الفيديـو بـين أيـدي الأطفـال، لنشـاهدهم مـن خـلال عدسـتها المضطربـة، التـي تتوقـف أخـيراً أمـام عجـوز يجيبهـم عـلى أسـئلتهم متذكـراً إحساسـه يـوم غـادر فلسـطين، والصعوبـات التـي واجهتهـم في درب الهجـرة، والأطفـال والعجائـز الـذي سـقطوا مـن الإعيـاء، وبدايـات تشـكيل الفصائـل الثوريـة. وفيـما بعـد عندمـا تصـل هـذه الكامـيرا إلى يـد عيـسى... نشـاهد القصـة ذاتهـا تتكـرر: عدسـة مضطربـة تعـبر وجـوه أصدقائـه في الورشـة، ووجـوه الأطفـال في الشـارع، ومـن ثـم يهـرع إلى جـده ليسـأله إن كان يحـب العـودة إلى فلسـطين.

لقـد اسـتطاعت المخرجـة أن تخلـق المعـادل البـصري المنسـجم تمامـاً في دلالاتـه مـع فكـرة (الذاكـرة المشـتركة) بـين الأجيـال، وذلـك باسـتخدامها للمونتـاج غـير المتطابـق في الصـوت والصـورة، ففـي حـين نشـاهد جـد عيـسى يبيـع الميـاه والحلويـات في دكانـه الصغـيرة، نسـمع في نفـس الوقـت صـوت عيـسى الـذي يخبرنـا أن الميـاه تـأتي صفـراء وقـذرة إلى شـاتيلا. ومـن ثـم نشـاهد عيـسى جالسـاً يصغـي إلى جـده، ليعـود ويطغـى صـوت عيـسى، مشـكلاً جـسراً ننتقـل مـن خلالـه إلى غرفـة «اعترافاتـه»، حيـث يتابـع تفاصيـل حديثـه مـع الجـد، ونعـود مـرة أخـرى إلى غرفـة الجـد وهـو يتابـع الحديـث بصوتـه، لكـن المشـهد يختتـم كـما بـدأ بصـوت عيـسى. وهكـذا تنسـاب الذكريـات في كلا الاتجاهـين مـن صـورة إلى أخـرى ومـن صـوت إلى آخـر، وكأنهـا بهـذه الحركـة تثبـت وجودهـا مؤكـدة عـلى أنهـا حيـة وباقيـة مـادام بقـي هـؤلاء الأطفـال أحيـاء.

إن هـذا الأسـلوب لم يرتبـط بمشـهد بذاتـه في الفيلـم، بـل امتـد ليحيـط بالنسيج الدرامـي للفيلـم بأكملـه ويحـدد إيقاعـه. فبنفـس الآليـة نتابـع الذاكـرة في تنقلهـا بـين فـرح وجدتهـا، التـي كانـت في الرابعـة مـن عمرهـا عندمـا أتـت إلى لبنـان مـع أهلهـا، فعندمـا سـمع جدهـا بمجـزرة ديـر ياسـين خـاف عـلى أطفالـه «قـام قـال لـروح ع لبنـان بتكـون هديـت الأحـوال...» وتنهـي فـرح المشـهد بكلماتهـا: «...وبعدهـن لهلـق بقولـوا بكـره منرجـع ع فلسـطين».

ونلاحـظ أن هـذه الجمـل المونتاجيـة الثلاثـة: الأطفـال والعجـوز، وعيـسى وجـده، وفـرح وجدتهـا، رغـم أنهـا لا تتبـع بعضهـا مبـاشرة، إلا أن ارتباطهـا كان واضحـاً تمامـاً سـواء مـن ناحيـة الشـخصيات (الأطفـال والعجائـز) أم الحـدث الـذي تسـتنهضه ذاكرتهـم المشـتركة عـما دفعهـم للخـروج مـن فلسـطين.

وقبـل أن تأخذنـا المخرجـة إلى ذاكـرة أكـثر حضـوراً، تعـود لتؤكـد علاقـات الخـاص والعـام في الفيلـم وتشـابكها. فمـن المشـهد الـذي نـرى فيـه عيـسى وفـرح معـاً لأول مـرة، تنقلنـا مبـاشرة إلى مشـهد نراهـما فيـه يلعبـان مـع أطفـال آخريـن. وبعـد ذلـك فقـط نسـمع صوتيهـما وهـما يسـتحضران الذاكـرة في مشـهدين منفصلـين يجمعهـما «الحـدث» مـن جديـد.

تخبرنـا فـرح عـن مقتـل خاليهـا محمـد وأحمـد في حـرب المخيـمات، لتتابـع أمهـا التفاصيـل المؤلمـة: لقـد استشـهد أخاهـا محمـد قبـل أن تتـم فـرح عامهـا الأول بأربعـة أشـهر، دون أن

يستطيع الوفاء بوعده عند ولادتها، والاحتفال بعيد ميلادها... تتوقف الكاميرا على وجه فرح التي يبدو أنها كبرت كثيراً منذ ذلك الحين، ودون أن تحظى بعيد ميلاد واحد للذكرى، فمثل هذه الذكريات ليست لفرح، التي تحتفظ بدلاً عنها بصورة من إحدى الصحف لعمتها التي استشهدت في الاجتياح الإسرائيلي وقد كتب فوقها «الأم تستشهد والطفل يولد حياً».

أما عيسى فيجلس مع جده، صوتاهما يتداخلان، يتذكران شهداءهما أمام صور كبيرة لهم، فخاله أحمد كان واحداً من ضحايا المجزرة، وخاله محمد قطعت قذيفة رقبته، وعمته نعمت سقطت بطلقة طائشة... ولا يخلو تشابه أسماء خالي فرح وعيسى من دلالته الرمزية حول شمولية الحالة، والتي يؤكدها الجد في نهاية المشهد بقوله أن في كل البيوت شهداء...

هكذا يصبح الأطفال في الفيلم ذاكرة حية لمأساة عمرها خمسون عاماً، ذاكرة تزخر بالجثث المشوهة والأحزان، بصور التهجير والمقاومة، وصور الشهداء المعلقة على الجدران الكئيبة، وقد احتفظوا بقصة عن كل منها، وفي كل واحدة تعرفوا على وجه للموت مغاير للذي سبقه في تقاسيم القباحة والقسوة والوحشية.

ذاكرة كل ما فيها مؤلم ومرعب، لكن الألم لم يعد يخيف الفلسطينيين، لقد اعتادوه وألفوه منذ زمن بعيد، أو يخال إلينا أنه بعيد، وأمسى جزءاً من طعامهم وشرابهم وأحاديثهم وضحكاتهم وأغانيهم، لقد أمسى جزءاً من جيناتهم، وأطفالهم يحملونه

اليـوم وسـيحملونه طويـلاً بمحـض الوراثـة، ولعـل في هـذا يكمـن اللغـز في قـدرة هـؤلاء الأطفـال عـلى العيـش مـع كل هـذه الذاكـرة.

لقـد اسـتطاع الفيلـم عـبر الكثـير مـن التفاصيـل الصغـيرة أن يرسـم بصـورة دقيقـة ملامـح الواقـع الـذي يعيـش في خضمـه أطفـال شـاتيلا، هـذه الملامـح التـي كانـت تنتصـب عـلى خلفيـة مشـاهد الفيلـم حينـاً، وتغـدو موضوعـاً للمشـهد نفسـه حينـاً آخـر، وصلـت إلى ذروة العمـق والتعبـير في مجموعـة مـن المشـاهد المتفرقـة التـي شـكلت خطـاً دراميـاً متكامـلاً في غاياتـه، يقـوم عـلى رصـد لحظـات السـعادة العابـرة التـي يحـاول الأطفـال سرقتهـا مـن براثـن هـذا الواقـع، كالنزهـة عـلى عربـة الطفـل غـازي الـذي يعمـل في نقـل الرمـال والحجـارة وبيعهـا لأصحـاب البيـوت المهدمـة، أو مشـاهدة فرقـة اسـتعراضية أتـت مـن أوربـا ليـوم واحـد ومضـت، وغيرهـا مـن المشـاهد التـي منحهـا ثقلهـا الدرامـي وقوتهـا مشـهد أولي يـبرز بوضـوح ذلـك التبايـن الصـارخ بـين مـا قـد توحيـه إلينـا عيـون الأطفـال الفرحـة وابتسـاماتهم وضحكاتهـم مـن وهـم السـعادة، وبـين الإحسـاس الحقيقـي بـالألم الكامـن في أعماقهـم. ونقصـد تحديـداً مشـهد اسـتئجار عيـسى لدراجـة يلهـو بهـا، فـإذ نشـاهده يعـبر بدراجتـه خرائـب المخيـم وشـوارعه القـذرة والموحلـة، نسـمع صوتـه يخـترق المشـهد... ونعلـم أن ثمـة لحظـات تتملـك فيهـا الكراهيـة هـذا الطفـل نحـو كل شي: البيـت والآخريـن وحتـى نفسـه، ليلعـن اللحظـة التـي جـاء فيهـا إلى هـذا العـالم. يعـترف عيـسى بهـذه الحقيقـة، لنكتشـف أن الخرائـب التـي تعشـش في روحـه أكـبر بكثـير مـن تلـك

التـي نراهـا في كل بيـت وسـاحة وزاويـة للمخيـم، وأن مـا يبـدو لنـا كشـكل للفـرح ليـس إلا ألوانـاً زاهيـة للحـزن.

لقـد قـدم الفيلـم صـوراً متعـددة عـن أقـصى مـا يمكـن أن يحظـى بـه أطفـال شـاتيلا مـن الفـرح في ظـل واقعهـم، وجعلنـا نلامـس الانكسـارات الكبـيرة التـي خلفهـا هـذا الواقـع في نفوسـهم، لنسـتنتج بأنفسـنا الحجـم المأسـاوي لمعاناتهـم.

الفيلـم الـذي بـدأ بمشـاهد مفتوحـة عـلى ذكريـات المـاضي، انتهـى بمشـاهد الأحـلام المشرعة عـلى المسـتقبل. ولم تفـرض هـذه الصيغـة نفسـها كإطـار زمنـي ذي قيمـة شـكلية للفيلـم فحسـب، بـل تجـاوزت ذلـك للتعبـير عـن التداخـل العضـوي لجميـع مسـتويات الزمـن في وعـي الأطفـال. فالفيلـم كـما قـام بالربـط بـين الذاكـرة والواقـع، قـام بواسـطة هـذه الصيغـة بالربـط بـين الحلـم والذاكـرة مـن جهـة، والحلـم والواقـع مـن جهـة أخـرى.

فمـن إحـد المشـاهد الأولى في الفيلـم، تظهـر حـوارت الأطفـال مـع العجـوز، وهـي تحمـل أسـئلة عـن المـاضي، وأسـئلة للمسـتقبل في آن واحـد. ومـع هـذه الأسـئلة الأخـيرة يبـدأ الفيلـم في رسـم الأحـلام المشـتركة، كـما رأينـاه يرسـم الذاكـرة المشـتركة. فرغـم إحساسـه الداخـلي أن شـخصاً في مثـل عمـره قـد لا يـرى فلسـطين أبـداً، يقـول العجـوز لهـم أنـه لـن يفقـد الأمـل حتـى ولـو بلـغ المائـة، ولا يتـوانى حتـى عـن إخبارهـم بمشـاريعه الكبـيرة عنـد العـودة، إذ كل مـا يسـتطيعه الآن هـو الإبقـاء عـلى الحلـم، وبعثـه في أرواحهـم. لتنتهـي اللوحـة مـع مشـاهد الفيلـم الأخـيرة حيـث نعيـش الحلـم ذاتـه مجـدداً، لكـن هـذه المـرة

مـع الأطفـال، وهـم يرسـمون فلسـطين التـي يحلمـون بإعـادة كل شي فيهـا إلى مـا كان عليـه: الأرض والبيـوت، بـل وحتـى «النـاس يـلي أكلوهـن... يرجعوهـن زي مـا كانـوا». ومـع كلـمات عيـسى الأخـيرة: «بلـكي لقيـت العصافـير هنيـك غـير هـدول... هلـق عنـدك عصفـور بتعـرف العصفـور يـلي بـره شـو بـدو يكـون لونـو... بتمنـى أنـو يرجعونـا عالبلـد يـلي ألنـا»، نشـاهد فـرح أمـام لوحـة جداريـة تعـج بالألـوان الصارخـة الزاهيـة لفلسـطين كـما يحـب هـؤلاء الأطفـال أن يروهـا. فالحلـم هنـا لا يـبرز كامتـداد للذاكـرة فحسـب، بـل وكبديـل بصورتـه الجميلـة للواقـع البشـع، الـذي أخـذ يصـوغ حتـى أحلامهـم الشـخصية. فـإذا كانـت فـرح تحلـم في أن تصبـح طبيبـة، فذلـك لأنهـا تكـره رؤيـة الصغـار يتألمـون، وهـي إذ تـرى أطفـالاً ينتشـلون الملابـس مـن وسـط القمامـة، وآخريـن يعملـون في تصليـح الأحذيـة، تعلـم كـم مـن الصغـار في المخيـم يتألمـون. ولعـل هـذا القبـح هـو الـذي يدفـع بهـا في بعـض الأحيـان إلى إغـماض عينيهـا عـن العـالم لرؤيـة الأطيـاف الجميلـة المتراقصـة في العتمـة... كـما تدفـع عيـسى للحلـم بـأن يكـون أمـيراً يقـود فرسـه في الشـوارع ويـوزع الأمـوال عـلى النـاس. الأطفـال هـم الركـن الأشـد ظلمـة في المأسـاة، ولكـن مـن هـذا الركـن بالـذات تتوالـد أكـثر الإشراقـات صدقـاً وتألقـاً ودفئـاً. لقـد اسـتطاع الفيلـم أن يبـث فينـا هـذا الشـعور، ليسـيطر علينـا دون أن يفارقنـا للحظـة واحـدة منـذ اللقطـة الأولى، وحتـى المشـهد الأخـير. واعتقـد أن هـذه الفكـرة قـد تمثلـت بصـورة أو بأخـرى في وعـي المخرجـة وشـكلت الهاجـس الحقيقـي وراء خيارهـا لموضوعـة الفيلـم.

في الفيلـم بأكملـه كان ثمـة خطـان أساسـيان يتوازيـان حينـاً ويتقاطعـان حينـاً آخـر، ليرسـما ملامـح الطفولـة في المخيـم بذاكرتهـا وواقعهـا وأحلامهـا، الخـط الأول تبـدى في الحـوار المبـاشر مـع الشـخصيتين الرئيسـيتين عيـسى وفـرح، والثـاني في حـوار هذيـن الطفلـين مـع الآخريـن. لكـن الفيلـم خـرج في بعـض المشـاهد، التـي ارتبطـت بالحـوارات المبـاشرة مـع والـدي فـرح عـن الموضوعـة التـي طرحهـا بنفسـه، وبصـورة أكـبر مـع السـياق العـام لأسـلوبه. وعـلى الرغـم مـما تنضـح بـه هـذه الحـوارات مـن ذكريـات قاسـية عـن الحـرب الأهليـة، ووقائـع لا تقـل قسـوة يعايشـها اللاجئـون بصـورة يوميـة، وأحـلام تحـاول ألا تتكـسر عـلى مشـارف الواقـع، وعـلى الرغـم مـن المسـتوى التعبـيري الرائـع والمـليء بالـدلالات والرمـوز الـذي وصلـت إليـه المخرجـة في اختيارهـا ومونتاجهـا للمشـاهد التـي ترافقـت والحـوار مـع والـد فـرح، والجوانـب المأسـاوية لحيـاة اللاجئـين الفلسـطينيين في لبنـان التـي يعريهـا هـذا الحـوار، إلا أننـا ندخـل هنـا في مسـتوى آخـر مـن الوعـي ذي أبعـاد مختلفـة في جوهرهـا عـن ذاك الـذي نتعامـل معـه في السـياق الداخـلي للفيلـم، وإن تقاطـع معـه في الكثـير مـن الجوانـب.

مجلة «الفن السابع» المصرية 2001.

لما حكيت مريم

قد تبدو الموضوعة التي يلامسها الفيلم الأول للمخرج اللبناني الشاب أسد فولادكار «لما حكيت مريم» شديدة البساطة، قصة مكررة لم تزل تعيد نفسها، حدثت وتحدث وستحدث مادام الكثير من المفاهيم والقيم الذكورية المتخلفة تسيطر في مجتمعاتنا العربية. ومن هنا يتساءل المرء ما الذي دفع المخرج للخوض في موضوعة تم التطرق إليها سابقاً في عدد غير قليل من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية العربية؟ السبب فيما أعتقد رغبة المخرج في تقديم هذه الموضوعة التقليدية من خلال رؤيته الخاصة سواء على مستوى الطرح أو على مستوى المعالجة الفنية.

فعلى المستوى الأول نجد فولادكار يركز على التحولات التي تطرأ شيئاً فشيئاً على الزوجين زياد (طلال الجارودي) ومريم (برناديت حديب)، وتغير نظرتهما تجاه مشكلة عقر مريم وزواج زياد من أخرى، ليؤكد من خلال هذه التحولات على تلك السطوة الهائلة التي تمارسها مجتمعاتنا على أفرادها ليبدوا مستلبي الإرادة تماماً أمام العقل الباطني الجمعي لهذه المجتمعات.

ففي البداية لا تبدو مسألة عدم الإنجاب تشغل الزوجين على الإطلاق، ويبدو الحب الذي يجمعهما قادراً على أن يبقيهما معاً حتى أخر لحظات حياتهما. لكن ما الذي

يتغير...؟ ما الذي يدفع مريم التي لا تثق بخرافات المشعوذين إلى الإيمان بها بالتدريج وبصورة مطلقة؟ وما الذي يجعل زياداً يخضع في نهاية الأمر إلى رغبات أمه التي تتحول إلى رغبته هو نفسه بإنجاب طفل من صلبه؟ إن لم يكن ذاك العقل الباطني الجمعي الذي يدفعهما إلى الانسياق نحو ذات الأوهام والتصورات التي رفضاها في البداية؟ ولعل ظهور الأمهات في الفيلم بوصفه محرضاً أساسياً لهذا الانسياق لا يخلو من الدلالة، إذ تبدو المرأة وكأنها تدعم ذات القيم التي تغذي قهرها من خلال تماهيها معها أو الخضوع لها. والمخرج من خلال هذا الطرح يقدم الواقع كما هو عليه، لا كما يريد ويتمنى الكثيرون له أن يكون، فيبتعد عن تقديم نماذج استثنائية أو بطولية، رغم وجودها هي الأخرى في مجتمعاتنا، غير أنها بالتأكيد لا تمثل حالة عامة ولا تعكس عمق المشكلة ومأسويتها.

أما على المستوى الثاني فيظهر تميز الفيلم الحقيقي، وهو يأتي من الأسلوب التهكمي الساخر الذي يسلط فولادكار الأضواء من خلاله على الإشكالية موضوع الفيلم. إذ يظهر موهبة رفيعة ومقدرة كبيرة في إدارة المشاهد والشخصيات بما ينسجم والأسلوب الذي اختاره. ولا شك أن تقديم إشكالية ذات بعد مأساوي بأسلوب تهكمي ساخر أمر شديد التعقيد وينطوي على مغامرة غير محمودة العواقب ـ وأن يواجهه مخرج في عمله الأول لهو شجاعة كبيرة ـ إذ يتطلب توازناً دقيقاً وانسجاماً هائلاً بين بعديه المأساوي والساخر كي لا يختل تماسك الفيلم وإيقاعه. وإذا كان فولادكار قد نجح عموماً

في المحافظة على هذا الإيقاع لأكثر من منتصف الفيلم، غير أن تماسكه بدأ يختل في الجزء الثالث منه لصالح الجانب المأساوي. وفي الواقع كان ثمة عنصر آخر يصب في ذات الجانب منذ بداية الفيلم، ألا وهو الموسيقا التي غلفت الكثير من المشاهد بنغمات مبالغ في عاطفيتها، بدت متناقضة تماماً مع روح الفيلم ومزاجه العام الذي ظهر حتى في ذلك المشهد ـ حيث يقوم زياد بغسل مريم ـ الذي يتكرر كلازمة طيلة الفيلم ونحن نعتقد أنه نوع من التواصل الحميم، لنكتشف في النهاية أنه على العكس تماماً، يمثل لحظة الفراق المؤلم، إذ يقوم بغسلها قبيل دفنها. لتحمل هذه المفارقة النكهة المأساوية ـ التهكمية ذاتها التي صبغت الفيلم.

وقد استطاع فيلم «لما حكيت مريم» الذي تم إنتاجه بصورة مشتركة بين المخرج والجامعة الأمريكية في بيروت بكلفة لم تتجاوز 15 ألف دولار أن يحصد عدداً من الجوائز الهامة في المهرجانات الكثيرة التي طافها، كجائزة أفضل فيلم في مهرجان الإسكندرية السينمائي، وجائزة الجمهور في مهرجان فيزول للسينما الآسيوية، وجائزة النقاد في مهرجان مونبليه وكلاهما في فرنسا. الأمر الذي يؤكد أهمية هذه التجربة الأولى للمخرج فولادكار التي حملت في طياتها رؤى إبداعية متميزة تنبؤ بولادة مخرج موهوب.

جريدة «النور» السورية 2003.

زفاف رنا

كيـف يمكـن لأمـر عـادي وبسـيط يجـري في كل لحظـة وفي كل بقعـة مـن الأرض ـ كالزفاف ـ أن يتجـلى في مـكان تعيـش كل زاويـة مـن زوايـاه، كل بيـت وحـارة وجامع وكنيسـة ومقهى ورصيـف وحافلـة ظروفـاً غـير اعتياديـة يمليهـا واقع الاحتـلال والقمـع والقهر الذي يعايشـه الفلسـطينيون عـلى مـدار الثانيـة. انطلاقـاً مـن هـذه الفكـرة يأخذنـا المخـرج هاني أبو سـعد لنتابـع خطـوة بخطـوة تحضـيرات رنا وعشـيقها خليـل لزفافهما عـلى خلفية تعـج بالتفاصيل والمواقـف السـاخرة والمريـرة في آن معاً، لنشـهد بانوراما زاخـرة للحياة الفلسـطينية اليومية ومنغصاتهـا حيـث كل شـئ معقـد ومـؤلم واسـتثنائي. فالحصـول عـلى وثيقـة ما قد يـؤدي إلى سـحب الهويـة، وإغـلاق الحواجـز يمكنـه أن يمنـع في أي وقـت رنـا وخليـل ـ والآلاف معهم ـ مـن أن يلتقيـا، والمواجهـة بـين حجـارة الأطفال ورشاشـات الجنـود لا أكثر مـن تقاطع طريق، وحيـث الجنائـز والاعتقـالات والإصابـات والمواطنون المسـلحون من اليهود واحتـلال البيوت وكامـيرات المراقبـة، كلهـا مجـرد تفاصيـل «صغـيرة» في المشـهد العـام، الـذي تصبـح فيـه أي صرخـة غضـب كفيلـة باسـتفزاز أسـلحة الجنود الإسرائيليـين، ولا يمكن أن يفـسر وجود كيس نايلـون منـسي عـلى جانـب الطريق بأقـل من قنبلـة تسـتنفر الجميع.

قـدم أبـو سـعد هـذه البانورامـا المأسـاوية بأسـلوب تهكمـي، وبشـفافية عاليـة تنـأى عـن

الشعاراتية والمباشرة والخطابية، على خلفية قصة إنسانية بسيطة تنتهي بزفاف رنا على الرغم من كل هذا الكم من الكوابيس اللحظية، بإشارة لعلها لا تقبل التأويل إلى انتصار الحب على الكراهية والحياة على الموت.

لكن هل كانت قصة الزفاف عادية حقاً؟ في الواقع ليس تماماً. فالإشكالية كما يقدمها الفيلم في بدايته تكمن في رفض والد رنا للشخص الذي اختارته، ليقدم لها بدلاً من ذلك لائحة تتضمن أسماء نخبة من وجوه البلد من محامين وأطباء ومهندسين كي تختار أحدهم للزواج، وإلا فسوف يصطحبها معه إلى مصر عند الساعة الرابعة ـ موعد سفره.

واتضح من سياق الفيلم أنه لم يكن في نيته على الإطلاق معالجة موضوعة القهر الأبوي، لذلك أصبح من البديهي التساؤل عن سبب إقحامها في نسيجه، والإخلال بقوة المفارقة الدرامية التي قدمها وأشرنا إليها بداية. رغم أنه من الصعب تقبل ذلك وتبريره فنياً، لكن يمكن على الأقل تفهمه، إذ بدت هذه الموضوعة الإشكالية ـ وخاصة عندما رُبط حلها بفترة زمنية قصيرة تسبق موعد سفر الأب ـ ضرورية ومناسبة تماماً من أجل التصعيد الدرامي في الفيلم القادر على الإحاطة بحجم التفاصيل التي قدمها، ولهذا السبب بالذات لم يأبه المخرج إلى غياب المنطق في موافقة الأب على خيار ابنته بهذه السرعة والبساطة مع نهاية الفيلم. فهل كان من الصعب إيجاد «قصة عادية» حقاً تحقق تلك الإحاطة بواقع استثنائي دون الحاجة إلى هذه الدرجة من التأزيم التي تطلبتها قصة الفيلم؟

ثـم أليـس غريبـاً أن يبـدو إيقـاع الفيلـم شـديد الرتابـة بالنسـبة إلى قصة متأزمـة تطلبت من رنـا البحـث عـن عشـيقها والذهـاب إليـه في الخليـل واتخاذهـما قـرار الـزواج والبحـث عـن المـأذون وإحضـار ثـوب العـرس وإجـراء المعامـلات القانونيـة وإقنـاع والدهـا بالـزواج... وكل ذلـك خـلال بضـع سـاعات، أو بالنسـبة للواقـع الأكـثر تأزمـاً الـذي يـدور الحـدث في إطـاره ويتأثـر بقـوة بـكل جزيئاتـه.

أعتقـد أن السـبب وراء تلـك الرتابـة يعـود مـن ناحيـة إلى أن الحـوار افتقـد في معظـم أجـزاء الفيلـم إلى الحـرارة والصدقيـة، سـواء عـلى مسـتوى نـص السـيناريو أم أداء الممثلـين، فظهـر بـارداً باهتـاً مقتطعـاً إلى أقـصى درجـة، لذلـك لم يسـتطع إشـباع اللقطـات بزخـم الحالـة التـي تواجههـا الشـخصيات وعكـس تأزمهـا، فأضطـر المخـرج إلى مـلء هـذا الفـراغ بلقطـات مطولـة مـن التأمـل كـما في مشـهد الجنـازة حيـث تتوقـف رنـا مذهولـة بصـورة غـير مفهومـة وسـط المشـيعين، وكأنهـا تـرى لأول مـرة في حياتهـا شـيئاً كهـذا، أو الصمـت كـما في مشـهد السـيارة التـي تحملهـم مـن طريـق إلى آخـر. ومـن ناحيـة أخـرى إلى الثغرات التـي تخللـت الإخـراج، فبـدت فكـرة العديـد مـن المواقـف الدراميـة التهكميـة أقـوى مـن الطريقـة الإخراجيـة التـي نفـذت بهـا كمشـهد لقـاء رنـا لخليـل في المـسرح عـلى سـبيل المثـال. أمـا الانتقـال مـن الحالـة الخاصـة في مشـهد كامـيرا المراقبـة التـي تتقنـص تحـركات رنـا وخليـل في الشـارع، إلى حالـة عامـة تعكـس ملاحقتهـا لنوافـذ البيـوت وأسـطحتها في كل مـكان لم يكـن فقـط عديـم الجـدوى لأن مثـل هـذا التعميـم يسـتطيع أي مشـاهد

أن يستنتجه ذهنياً، بل وأضعف من أهمية الحالة الأولى وعمقها وفاعليتها. دون أن ننسى تلك المشاهد التي نفذت بطريقة تركيبية مفتعلة كمشهد المواجهة بين الجنود الإسرائيليين والأطفال، الذي يمكن لأي لقطة تسجيلية ـ أخبارية أن تتفوق عليه سواء على مستوى تأثيرها في المشاهدين أو تركيبها الجمالي.

«زفاف رنا» حمل فكرة جميلة ومذهلة، لكن للأسف لم تستطع عناصره من دراما وحوار وتمثيل وإيقاع وإخراج أن ترتقي بها سينمائياً إلى مستواها.

جريدة «النور» السورية 2003.

جواز بقرار جمهوري

كثيرة القضايا التي يسلط المخرج خالد يوسف الضوء عليها في فيلمه الثاني «جواز بقرار جمهوري»، من الإهمال والتهميش الذي تعيشه الأحياء الشعبية الفقيرة وسكانها من قبل السلطة إلى فساد المسؤولين وسطوة الأجهزة الأمنية، والأهم تلك الصورة التي يرسمها لشخصية رئيس الجمهورية في نظام شبه شمولي يؤهله للإمساك بجميع مفاتيح الحل والربط حتى ليمسي إلهاً كلي القدرة بنظر الجميع.

كل ذلك يلامسه الفيلم بشفافية من خلال قصة بسيطة تنشأ بإرسال هاني رمزي بطاقة دعوة إلى عرسه لرئيس الجمهورية الذي يقرر فعلاً حضور العرس، فتبدأ التحضيرات لهذا «الحدث التاريخي» وتتفجر معها شتى المفارقات الساخرة والمريرة في آن معاً، إذ تنقلب الحياة رأساً على عقب في الحي حيث ستجري مراسم العرس، بعد أن تحول إلى ورشة للإصلاح والتحديث، فتعبد الشوارع وتبلط الأرصفة وتدهن جدران المنازل المتداعية وتثبت مصابيح الإضاءة وتشجر الزوايا وترمم التمديدات الصحية وحتى أسم الشارع يبدل من ميمون القرد إلى ميمون بك القرد!! لكن ليس ذلك وحده ما يشغل بال أهل الحي، فتتراكم على طاولة رمزي آلاف الأوراق التي تحمل همومهم وأحلامهم واحتياجاتهم كي يسلمها ليد الرئيس عند لقائه معه.

غير أن السيناريو لم يستطع إشباع هذا الخط رغم غناه بالتفاصيل والتوسع فيه، فاضطر إلى إقفاله مؤقتاً ـ بحجة الخوف من الانفلات الأمني الذي قد يحدث في الحي ونقل العرس إلى أحد الفنادق، لتتوقف عمليات الإصلاح وتستبدل بإجراءات معاكسة تعيد الحي إلى ما كان عليه من قبل. وينتقل الفيلم إلى خط أخر، فبعد أن أصبح العرس الذي سيحضره الرئيس موضوع الساعة الذي يتداوله المجتمع والإعلام، ينشب خلاف بين العروسين ويقرران الانفصال، مما يهدد بإلغاء «الحدث التاريخي» المنتظر، وهو ما لا يمكن أن تسمح السلطة به، وتعمل جاهدة إلى رأب الصدع الناشئ بينهما تارة بالكلام الجميل والمفاوضات، وتارة أخرى بالتهديد والوعيد وحبك المؤامرات. إلى أن تنجح أخيراً بمؤامرة تعول على استيقاظ الحب بينهما، وهو ما يحدث ليمضيا إلى العرس الذي أقيم في الحي الشعبي نفسه بعد أن صرح الرئيس برغبته في رؤية «الناس الغلابة عايشة إزاي»، وبالطبع هو ـ القادم من المريخ ـ لن يرى ذلك بعد أن تم تلميع الحي وتجميله. أما رمزي فلم ينس الطلبات والتوصيات المتراكمة في غرفته، فيحملها بمساعدة الغلابة أنفسهم ويقدمها للرئيس، وينتهي الفيلم.

المشكلة الأساسية عند تقييم هذه النوعية من الأفلام التفاوت الظاهر بين أهمية الفكرة التي يطرحها والقالب الفني الذي صبت فيه. لكن قبل التطرق إلى بعض الجوانب الفنية للفيلم دعونا نتوقف قليلاً ونتتبع الرؤية السياسية التي تبناها.

الفيلم يعلن منذ بدايته أنه «لا يستند إلى وقائع تاريخية قد حدثت بالفعل ولكنه

مجـرد خيـال درامـي» رغـم أن المشـاهد ليـس بحاجـة إلى هـذه الجملـة كي يـدرك أن هـذه الوقائـع لم تحـدث، لكـن هـل مـا حـدث في الفيلـم مـن حيـث الجوهـر خيـال درامـي، أم واقـع تسـجيلي يحـدث هنـا والآن بدليـل ظهـور شـخصية الرئيـس حسـني مبـارك فيـه؟ فهـل أتـت هـذه الجملـة نوعـاً مـن التحايـل عـلى أجهـزة الرقابـة التـي خـاض الفيلـم معهـا معركـة طويلـة قبـل أن تصـادق عليـه أم لتنسـف إي مقاربـة بـين الفيلـم والواقـع؟

صحيـح أن الفيلـم يشـكل إدانـة واضحـة للنظـام السـياسي الحاكـم لإفقـاره المجتمـع وإفسـاده وخداعـه وتسـلطه عليـه حتـى في أبسـط المسـائل. لكـن مـن الـضروري هنـا أن نلتفـت إلى كيفيـة تنـاول الفيلـم لـرأس هـذا النظـام المتمثـل برئيـس الجمهوريـة ودوره في كل الموبقـات التـي يدينهـا. منـذ البدايـة يبـدو هـذا الرئيـس مهتـماً برغبـة إنسـان بسـيط يدعـوه إلى عرسـه، ويسـتجيب لهـا بـكل رحابـة صـدر وعـن طيـب خاطـر، بـل ويـصر عـلى حضـور العـرس بـكل تواضـع في ذات الحـي الشـعبي حيـث يعيـش هـذا الإنسـان، وهـي مناسـبة كي يشـاهد بـأم عينـه حيـاة الغلابـة، لكنـه لا يسـتطيع... لمـاذا؟ لأن الحاشـية التـي تـدور في فلكـه تمنعـه مـن ذلـك. وفي النهايـة يحمـل بيديـه المباركتـين أرطـالاً مـن الأوراق التـي خطتهـا الجماهـير ليلـة العـرس. أي أن الفيلـم يسـتثني الرئيـس بـكل بسـاطة مـن الإدانـة، فهـو شـخص طيـب ونزيـه ومتواضـع ومخلـص ومهتـم بشـؤون بلـده وشـعبه، وكل المشـكلة فيمـن حولـه. وهـذه النظـرة عـلى سـذاجتها ليسـت جديـدة وسـنجدها في عـدد كبـير مـن الخطابـات التـي تحيـط بشـخصية الزعيـم الأول في الدولـة الشـمولية في محاولـة

لإخراجها من دائرة الاتهام والإدانة عن كل ما اقترفته أنظمتها القمعية من جرائم وويلات بحق بلادها وشعوبها. وإن كنا نقر باستحالة تمرير فيلم يقدم مثل هذه الإدانة وبهذه المباشرة على أرض عربية، غير أن فيلم «جواز بقرار جمهوري» لم يكتف بعدم الإدانة وإنما وقف موقف المدافع والمبرر عن رأس الدولة فاصلاً بينه وبين النظام السياسي الذي أوجده.

على الصعيد الفني وقع الفيلم في عدة مطبات، فهو لم يستطع في بدايته أن يجد مبرراً درامياً قوياً لدعوة الرئيس، إذ يبدو من غير المنطقي أن تتنطح فتاة طرأ تحسن بسيط على الوضع المعاشي لعائلتها لدعوة رجالات الدولة من وزراء ومسؤولين إلى زفافها، لينجر الشاب إلى المنافسة ويدعو رئيس الجمهورية شخصياً إليه. كما يبدو من الغريب حقاً أن تحتمل معالجة موضوع بهذا الزخم والتشعب والغنى كالذي تطرق إليه الفيلم كل تلك المشاهد الثانوية غير المبررة والتي ليس لها أي وظيفة درامية تصب لصالح هذه المعالجة وخاصة في النصف ساعة الأولى منه.

لا نستطيع أن نجزم بعدم وجود ارتباط بين الفكرة التي استحوذت على النصف الأول من الفيلم حول التغييرات المرافقة لزيارة الرئيس إلى الحي الشعبي وانعكاسها عليه وعلى سكانه، وبين الفكرة التي حركت جزأه الثاني الذي تمحور حول عمل أجهزة الرئيس لإخضاع العروسين للزواج رغم إرادتهما، فالفكرتان مرتبطان بمفهوم الإرادة العليا للزعيم ـ التي يقدمها الفيلم على أنها إرادة الأجهزة المحيطة به ـ

لكـن المشـكلة أن السـيناريو لم يدمجهـما بصـورة متداخلـة تؤكـد هـذه الرابطـة، عـلى العكـس قـام بفصلهـما ليـس فقـط عـلى مسـتوى السـرد وإنمـا كذلـك عـلى مسـتوى المـكان، فأحـداث الجـزء الأول تجـري في معظمهـا ضمـن شـوارع الحـي وبيوتـه الفقـيرة، بينـما ينتقـل بنـا الجـزء الثـاني إلى أجـواء الفنـادق الفخمـة والمنتجعـات السـياحية الفاخـرة، مـما يعـزز ضرورة تداخـل الخطـين لإبـراز ذلـك التناقـض الصـارخ لا فصلهـما، هـذا إذا افترضنـا أن التبـدل الجوهـري في مـكان الحـدث جـرى في الفيلـم مـن ذلـك المنطلـق ولم يكـن الدافـع وراءه مجـرد تحقيـق الاسـتجمام البـصري للمشـاهدين، وهـو التبريـر الأرجـح بغيـاب مشـاهد ذات دلالـة واضحـة عـلى التناقـض المذكـور. ومـن المفيـد التذكـير هنـا أن ذلـك الخـط لم يسـتطع تتبـع فكرتـه حتـى النهايـة، فالعـرس نجـح ليـس بسـبب تدخـل الأجهـزة بعـد كل مـا قامـت بـه، وإنمـا لصحـوة الحـب بـين العروسـين!!

أمـا أكـثر مـا يلفـت النظـر في الفيلـم فهـو عجـز المخـرج عـن المحافظـة عـلى إيقـاع كوميـدي واحـد في عمـل يحفـل بالمفارقـات السـاخرة النابعـة مـن صلـب القصـة وخيوطهـا المتداخلة، ليلجـأ في كثـير مـن الأحيـان إلى مواقـف مـن خارجهـا تعتمـد المبالغـة في التصعيـد (اتهـام رمـزي حـماه أنـه يتاجـر بالمخـدرات بمجـرد رؤيـة عنـاصر الشرطـة في بيتـه أو إدعـاء الـترك بـأن رمـزي يتحـرش بهـا عـلى الشـاطئ ليقـوم شـابان ضخـمان بتأديبـه) أو حتـى إلى مشـاهد لا لـزوم لهـا حـشرت لمجـرد الإضحـاك (الطريقـة الشرهـة لتنـاول رمـزي الطعـام في الحفلـة التـي حصـل بالصدفـة عـلى بطاقـات دعـوة إليهـا).

على الرغم من جميع المطبات التي وقع فيها «جواز بقرار جمهوري» على المستوى الفني والفكري يبقى في النهاية فيلماً جريئاً قدم الكثير من الحالات والشخصيات والصور الواقعية لمصر اليوم، الأمر الذي يعني التزام مخرجه بتقديم سينما تحاول أن تكون مختلفة عما هو سائد، وهو أقل ما يمكن أن نتوقعه من تلميذ ليوسف شاهين، رغم أن المرحلة التي تتلمذ فيها لا تعد بنظر العديد من النقاد الأكثر تميزاً وإبداعاً في تاريخ المخرج الكبير.

جريدة «النور» السورية 2003.

سهر الليالي

ما يحسب بالتأكيد للسيناريست تامر حبيب والمخرج هاني خليفة جرأتهما التي لا ريب فيها، فـ «سهر الليالي» هو فيلمهما الأول وعلى الرغم من ذلك لم تنقصهما الجرأة في الخروج عن الأنماط السينمائية السائدة في السينما المصرية اليوم وتقديم عمل ذي نكهة خاصة يحاول ملامسة أربع قضايا شائكة ومعقدة في آن واحد، وبعضها من النوع الذي نادراً ما تتطرق إليها السينما العربية ويعده البعض من المحرمات التي لا يجوز الخوض فيها علناً، بل ولم يتوان عن خلق معادل بصري لها. كما كانت لديهما الجرأة للعمل على ثمان شخصيات أساسية على الرغم من الصعوبات والتعقيدات الناجمة عن ذلك سواء على مستوى السيناريو أو الإخراج. لكن من البديهي أن الجرأة وحدها لا تصنع فيلماً ناجحاً ومتقناً فنياً، رغم الحرفية العالية التي ميزت عناصر أساسية في الفيلم ولو بصورة متفاوتة كالحوار والتمثيل والمونتاج والتصوير.

يقدم لنا الفيلم في جزئه الأول أربع ثنائيات ترتبط بصداقة تعود بالنسبة للشباب إلى زمن الجامعة، وترسم كل منها خطاً درامياً يلامس مشكلة محددة. الأول يتطرق إلى الخيانة الزوجية (فتحي عبد الوهاب ـ منى زكي)، الثاني إلى التفاوت الطبقي بين

الزوجين (أحمد حلمي ـ حنان ترك)، الثالث إلى عدم التوافق الجنسي بين الطرفين (خالد أبو النجا ـ جيهان فاضل)، والرابع إلى العلاقة الحرة والهروب من الارتباط من جانب الرجل (شريف منير ـ علا غانم).

لا شك أن التوقف عند هذا الطيف الواسع من القضايا الإشكالية يتطلب من الفيلم مستوى عالياً من التكثيف. الأمر الذي يحققه الفيلم في بدايته إلى حد ما عندما يتنقل بسرعة بين هذه الثنائيات، غير أن تمهيده للكشف عنها جاء متفاوتاً وأحياناً معدوماً. فبينما ينكشف فعل الخيانة بمشهد واحد، نتوصل إلى إدراك الأسباب التي تدفع جيهان فاضل لطلب الطلاق بصورة تدريجية ـ بداية من خلال حديثها مع قريب لها ومن ثم عن طريق نظراتها لشاب وسيم وأخيراً عند سماع مكاشفاتها الصريحة في عيادة طبيب نفسي. أما الخط الثاني فيبدو من بدايته مفتعلاً بخلافات ليس لها علاقة بجوهر القضية التي سيطرحها وبالقطيعة التي ستتم لا حقاً بين الزوجين، بل تبدو وكأنها نتاج الضجر من رتابة الحياة الزوجية لا أكثر. المشكلة نفسها تتكرر في الخط الرابع، فالعلاقة التي تجمع شريف منير وعلا غانم تبدو في غاية الرومانسية والجمال، وحتى إذا رأينا في القصة المتداخلة مع هذا الخط والمرتبطة بطموح علا للعمل لدى رجل ثري يكرهه صديقها مقدمات للخلاف بينهما، سوف نفاجأ بأن الخلاف الذي سيقع لاحقاً ليس له أية علاقة بها.

بعد هذه الجولة ينتقل المخرج إلى مشهد مفصلي يجمع الكل في حفلة عيد ميلاد،

إذ تشـهد جميـع هـذه الخطـوط مـن بعـده في آن واحـد تحـولاً دراماتيكيـاً في الفيلـم. فـما أن تعـود هـذه الثنائيـات كل إلى بيتـه حتـى تتفجـر خلافاتهـم دفعـة واحـدة وكأن ثمـة اتفـاق ضمنـي بينهـم عـلى ذلـك. وإذا كان ذلـك متوقعـاً ومنطقيـاً في الخـط الأول والثالـث، ومحصلـة طبيعيـة لمـا قدمـه الفيلـم حتـى الآن، فأنـه يبـدو مفتعـلاً وفاقـداً لأي أسـاس سـابق وقـوي في الفيلـم في الخطـين الآخريـن. لذلـك أضطـر السـيناريو في الخـط الثـاني أن يسـتند إلى مشـهد الحفلـة والتمهيـد لخـلاف الزوجـين انطلاقـاً مـن سـلوكهما فيهـا وجدلهـما حولـه الـذي سرعـان مـا يتصاعـد لدرجـة أن يتهمهـا هـو بأنهـا تزوجتـه كي تغيـظ خطيبهـا السـابق وصديقـه خالـد أبـو النجـا. وتقـوم هـي بتعيـيره بفقـره قبـل زواجـه منهـا وتذكـيره بمـا قدمتـه عائلتهـا لـه، ليصـل خلافهـما إلى نقطـة الـلا عـودة ويـترك الـزوج المطعـون بكرامتـه البيـت.

الخـط الرابـع يطـرح كذلـك تأزمـه بصـورة مفاجئـة عندمـا لا يبـدي شريـف منير اسـتعداده بعـد للـزواج مـن عـلا غانـم فتتركـه. غـير أن هـذا الخـط تضمـن قصـة لا تخلـو مـن دلالـة أخلاقيـة تؤكـد أن الالتـزام العاطفـي والحميمـي غـير مرتبـط بمؤسسـة الـزواج ويمكـن أن يوجـد خارجهـا، فهـي لا تقـوم بخيانتـه مـع الرجـل الـثري (مدحـت العـدل) عـلى الرغـم مـن أنهـما غـير مرتبطـين في إطارهـا، وعـلى الرغـم مـن الأبـواب الكثـيرة التـي قـد تفتـح لهـا فيـما لـو أقدمـت عـلى تلـك الخطـوة. أمـا إلى أي حـد خدمـت هـذه القصـة منطـق انفصالهـما فهـذه مسـألة أخـرى، إذ نلاحـظ أنـه ليـس هـو مـن بـادر إلى ذلـك كنتيجـة

مثلاً لتمسكها بالعمل لدى الثري المذكور مع علمها أنه يسعى إلى جسدها أكثر من سعيه لخدماتها الوظيفية، ومعرفتها بكراهيته لأمثاله، مما كان سيربط سلوكه نوعاً ما بالقصة، بل هي التي انفصلت عنه لعدم استعداده للارتباط الزوجي.

وهكذا ينفصل الجميع عن بعضهم، ويجتمع الشباب الأربعة ويقررون القيام برحلة إلى الإسكندرية يتذكرون خلالها أيام الماضي عندما كانوا طلبة وينسون في أجوائها همومهم الآنية.

لنتابع بصورة متوازية التحولات والمكاشفات والأحداث التي تحيط بالشخصيات الذكورية في الإسكندرية من جهة، والشخصيات الأنثوية في القاهرة من جهة أخرى، والتي يفترض أن تقودنا في نهاية الأمر إلى قناعة بالنهاية السعيدة التي آل إليها الفيلم من مصالحة كاملة بين الجميع، بتقديم آليات فعالة من حيث منطقها الدرامي لحل إشكاليات الخطوط التي قدمها، فهل فعل الفيلم ذلك؟

منى زكي على الرغم من تصريحاتها بعدم قدرتها على احتمال خيانة زوجها المتواصلة لها، لكن يبدو واضحاً أنها متعلقة به ولديها الاستعداد النفسي للتسامح معه عند عودته، وخاصة مع مجيء وليدهما الجديد، الأمر الذي ربما يدفعها كي تصدق أنه سوف يتغير كما وعدها. على الجانب الآخر هو لا يشعر حتى بالنفور من دعوة عاهرة كي تقوم بتسليته وأصحابه، ولا يذكره هذا الوضع للحظة بسبب وجوده بعيداً عن زوجته الحامل في أشهرها الأخيرة! أي أنه في الواقع لم يتغير كما وعد. إذن

المصالحـة بينهـما تبـدو ممكنـة، غـير أنهـا مصالحـة قائمـة عـلى الطيبـة والتسـامح مـن جهـة والكـذب والخـداع مـن جهـة أخـرى، أي أنهـا مصالحـة مؤقتـة وبائسـة لا تعـبر الأجـواء المرحـة التـي رسـمها المشـهد الأخـير عنهـا عـلى الإطـلاق.

كـما بـدأت إشـكالية الخـط الثـاني دون مقدمـات تذكـر، انتهـت كذلـك دون مـبررات تذكـر، فصحيـح أن أحمـد حلمـي سيقتنع بحـب زوجتـه لـه وبـأن كل مـا كان بينهـا وبـين صديقـه أبـو النجـا قـد انتهـى بعـد حديثـه معـه (وكأنـه لم يكـن عـلى قناعـة بذلـك)، لكـن هـل يغـير ذلـك مـن حقيقـة إحساسـه الكبـير بالمهانـة لاكتشـافه عـدم نسـيان زوجتـه لمنشـئه الطبقـي وتعييرهـا لـه بـه؟ ربمـا لتغلـب عـلى هـذا الإحسـاس مـع مـرور الوقـت أو بظهـور عوامـل مـا تدفعـه إلى ذلـك، لكـن مـا هـي المـبررات التـي قدمهـا الفيلـم كي يتجـاوزه بتلـك البسـاطة في بضعـة أيـام فحسـب؟ لا شيء، ضرورات النهايـة السـعيدة فحسـب.

جيهـان فاضـل بعـد ترددهـا الطويـل تستسـلم أخـيراً لغرائزهـا وعواطفهـا التـي لا تفتـأ تثيرهـا الاتصـالات المتكـررة والملحـة مـن قبـل شـاب تعجـب بـه، لكنهـا عنـد لقائـه وفي اللحظـة الحاسـمة تتراجـع وترفـض ممارسـة الجنـس معـه، عـلى الرغـم مـن كل التراكـمات التـي دفعتهـا إلى هـذا اللقـاء وجعلتهـا مسـتعدة عـلى المسـتوى النفـسي لـه ومدركـة تمامـاً للغايـة منـه، فـما الـذي حـدث وجعلهـا تتراجـع؟ إن الحـل هنـا يحمـل طابعـاً أخلاقيـاً أكـثر مـما هـو نتـاج الصـيرورة الدراميـة للحالـة التـي قدمهـا الفيلـم، إذ كان مـن الممكـن تفهـم ذلـك التراجـع جزئيـاً فيـما لـو أن الفيلـم مهـد لـه بمشـاهد تشـير إلى رغبتهـا في التمسـك

بزوجهـا وبحثهـا عـن إمكانـات لمسـاعدته بشـكل مـن الأشـكال، لكـن الفيلـم لم يفعـل ذلـك وفضـل تقديـم حـل مصطنـع، غـير أنـه ضروري للوصـول إلى الحـل النهـائي وتحقيـق المصالحـة انطلاقـاً مـن مبـدأ أخلاقـي مـن ناحيـة وعاطفـي مـن ناحيـة أخـرى يدفعهـا إلى التسـامح معـه حتـى بعـد اعترافـه بخيانتهـا مـع العاهـرة في محاولـة فاشـلة لإثبـات الـذات، وهـو في الحالتـين لا يمـت لأصـل القضيـة المطروحـة بأيـة صلـة.

الخـط الرابـع لم يكـن أوفـر حظـاً مـن الثـاني، فهنـا أيضـاً لـن نجـد مـبررات كافيـة لا لانفصـال الحبيبـين ولا لعودتهـما، ومـا يجـدر ملاحظتـه ضمـن هـذا الخـط تركيـزه عـلى حجـج ومـبررات شريـف منـير لعـدم الارتبـاط أكـثر مـن تسـليطه الضـوء عـلى مـا يمكـن للمـرأة الشرقيـة أن تعانيـه مـن المجتمـع المحيـط عنـد ارتباطهـا بعلاقـة حـرة، وتغـير نظـرة هـذا المجتمـع نفسـه للمسـألة عندمـا تتعلـق بالرجـل.

الآن هـل كان المطلـوب مـن الفيلـم تجـاوز جميـع هـذه النقـاط التـي تحدثنـا عنهـا أو بعضهـا عـلى الأقـل؟ لا شـك أن الفيلـم لم يضـع نصـب عينيـه معالجـة أو ملامسـة الإشـكاليات الأربعـة التـي طرحهـا في العمـق، ولعلـه لم يـرد أكـثر مـن القـول بوجودهـا وتسـليط الضـوء عـلى بعـض جوانبهـا بصـورة عابـرة، وهـو مـا عكسـته الأجـواء التهكميـة والطريفـة بأحداثهـا وحواراتهـا التـي سـيطرت عـلى الكثـير مـن مشـاهد الفيلـم، لكننـا لا نسـتطيع القـول بـأن الكوميديـا هـي الأسـلوب الـذي اختـاره المخـرج للفيلـم، إذ أن الإطـار الواقعـي الصـارم الـذي أحـاط بالمشـاهد ذات الصلـة المبـاشرة بإشـكاليات الفيلـم

والكثير مـن إرهاصاتهـا وتداعياتهـا، ومسـتوى القسـوة الـذي أفرزتـه لا ينسـجم إطلاقاً مـع الكوميديـا المقدمـة، ويتناقـض بالتأكيـد مـع الملامسـة العابـرة والحلـول المفتعلـة والمركبـة للقضايـا التـي طرحهـا.

جريدة «النور» السورية 2003.

إزاي البنات تحبك

في السينما لا يوجد جنس فيلمي راق وأخر متدن من الناحية الفنية، وإنما في كل جنس يمكننا أن نجد هاتين القيمتين. ومن المعروف أن الالتزام بجنس محدد عند صناعة فيلم ما أسهل بكثير من إبداع فيلم يخلق قوانينه الخاصة خارج الأطر المألوفة لهذا الجنس، حيث القوانين واضحة ومختبرة وتوجد مئات النماذج والأمثلة التطبيقية السابقة عليها. لكن عندما لا يستطيع مخرج الالتزام على الأقل بهذا الحد الأدنى من القواعد السينمائية فما الذي سيصنعه؟

منذ البداية وفي سياق تعرفنا على شخصيتين أساسيتين فيه هما علي (هاني سلامة) وعاطف (أحمد عيد) يصدمنا فيلم «إزاي البنات تحبك» بمشاهد هزلية جداً تصور طرق وصولهما إلى الأكاديمية السياحية وتعارفهما وقبولهما في الفحص، ثم وضعهما في غرفة واحدة للسكن. فتبدو هذه المقدمة كأنها تمهد للمناخ العام الذي سيهيمن على الفيلم، وتتأكد هذه القناعة مع تتالي المشاهد واستشفافنا لخيار السيناريست أحمد البيه في بناء المفارقات الهزلية اللاحقة على التباين الحاد بين هاتين الشخصيتين من خلال تنميطهما إلى أقصى حد. فالأول وسيم وأنيق وذكي وغني وقوي والثاني على النقيض من جميع هذه الصفات. صحيح أننا سنجد بعض هذه المفارقات المتناثرة

هنـا وهنـاك في الفيلـم عنـد تفاعـل هذيـن الشـابين مـع الآخريـن، لكـن منـذ اللحظـة التـي يبـدأ فيهـا هـذا التفاعـل مـع بـدء تـودد عـلي إلى نـدى (الممثلـة اللبنانيـة نـور) ونشـوء العـداوة بينـه وبـين وليـد (أحمـد رجـب) ينتهـي الوهـم بأننـا نشـاهد كوميديـا وتطغـى أجـواء أخـرى عـلى الفيلـم أقـرب إلى الميلودرامـا، لتفقـد المقدمـة التهكميـة الصارخـة مبرراتهـا، وندخـل في تنميط تقليـدي آخـر يضـع الشـابين «الطيبـين» في مواجهـة مجموعـة مـن الطلبـة «الأشرار» الذيـن يتزعمهـم وليـد، حتـى دون مسـوغات مقنعـة لذلـك، إذ تنطلـق مـن رغبـة صبيانيـة في الفـوز بالطالبتـين المنتسـبتين تـواً إلى المعهـد نـدى وبـوسي (سـمية الخشـاب) قبـل الآخريـن، وقـد حـاول السيناريسـت ـ وهـو الـذي بـدأت مـع فيلمـه «إسـماعيلية رايـح جـاي» موجـة مـا سـمي الكوميديـا الشـبابية ـ لاحقـاً أن يدعمهـا بنصيحـة أبويـة لــ وليـد تدعـوه للتقـرب مـن نـدى لأن والدهـا رجـل ثـري جـداً.

مـا زاد مـن ركاكـة هـذه المواجهـة افتقـاد معالجتهـا لأي منطـق، إذ لا يبـدو مفهومـاً عـلى الإطـلاق مـا يدفـع ميرنـا (الممثلـة التونسـية هنـد صـبري) صديقـة وليـد بالـذات والتـي تنتظـر منـه أن يتزوجهـا، كي تقـوم بمسـاعدته عـلى إفشـال العلاقـة بـين عـلي ونـدى لدرجـة أن تحـاول إغـواءه أمـام أنظارهـا!!

عندمـا نصـل في لحظـة مـا مـن نهايـة الفيلـم إلى التسـاؤل: ومـاذا بعـد. فذلـك يعنـي أن الـصراع الدرامـي فيـه قـد انتهـى، أمـا الفيلـم فـلا. مـع وصـول الشـابين والفتاتـين إلى سـويسرا بمنحـة مـن الأكاديميـة نستشـعر هـذه اللحظـة، فيقـدم لنـا الفيلـم وصلـة غنائيـة

كي لا نضجر، وهي ليست الأولى بطبيعة الحال، فقد حفل الفيلم بأربع أغان طويلة صورت بأسلوب الفيديو كليب الذي يجيده مدير التصوير محسن أحمد صاحب الخبرة في هذا المجال، لكنه استخدم هذا الأسلوب هنا دون أن يلتفت لانسجام ذلك مع طبيعة العمل. على العموم قد يبدو التصوير هو الرابح الأكبر في الفيلم، فكل شيء في داخله نظيف وجميل ومرتب: الطبيعة والوجوه والأماكن والديكورات والملابس... وما على المصور سوى أن يجسدها على شريط السلولويد. هل هي مصادفة أم مجرد توجه بريء؟ لا نستطيع أن نجزم، لكننا سنجد أكثر من إشارة في الصحافة المصرية عن أفلام صنعت خصيصاً لغايات إعلانية بحتة، إذ تعود ملكية أماكن التصوير من قرى سياحية وتجمعات تجارية إلى منتجي هذه الأفلام أنفسهم.

مع النهاية يأبى الفيلم ألا يستنفذ ما تبقى له من عناصر ميلودرامية، فبعد أن قامت «صحوة الضمير» عند ميرنا بإفشاء مؤامرات عشيقها لمدير الأكاديمية، ليفوز الرباعي المذكور بالمنحة إلى سويسرا، يجد المخرج لزاماً عليه معاقبة «الشرير» فيرسله في أعقابهم ليقوم باختطاف ندى، التي سينقذها بالطبع عشيقها البطل عبر مطاردات ومشاجرات على طريقة الأكشن، تنتهي بوصول الشرطة السويسرية في الوقت المناسب، لنصل إلى «النهاية السعيدة» المنتظرة في فيلم هو مزيج من الكوميديا والميلودراما والاستعراض والأكشن، خُلط بصورة عشوائية خارج أي اتساق درامي وفني.

جريدة «النور» السورية 2003.

صاحب صاحبه

منـذ البدايـة يقـدم المخـرج سـعيد حامـد في تجربتـه الجديـدة مـع السيناريسـت ماهـر عـواد شـخصيتين تجمـع بينهـما صداقـة قويـة لدرجـة أن يضحـي أحدهـما بالبقـاء في مـصر للعنايـة بوالـدة الآخـر المسـافر إلى الخليـج عـلى الرغـم مـن أن لديـه الفرصـة ذاتهـا للسـفر. وكل مـا سـيفعله الفيلـم حتـى أخـر لقطـة فيـه هـو التأكيـد عـلى هـذه الرابطـة الوشـيجة التـي تجمعهـما، لينتهـي عمليـاً مـن حيـث انطلـق. صداقتهـما لـن تتأثـر حتـى بتلـك المواجهـة الناشـئة بينهـما عندمـا يسـعى محمـد هنيـدي إلى اختـلاق شـتى الخـدع والمقالـب الطريفـة لحـث أشرف عبـد الباقـي للعـودة والبقـاء في مـصر، والتـي قدمـت في إطـار كوميـدي بـريء، لتشـكل بمجموعهـا المحـرك الأسـاسي للأحـداث في النصـف الأول مـن الفيلـم. بعـد فشـل جميـع هـذه المحـاولات يطلـق هنيـدي ذروة خدعـه بإيهـام صديقـه بواسـطة طبيـب مزيـف أنـه مصـاب بـورم خبيـث ولم يتبـق مـن حياتـه سـوى بضعة أشـهر، ليتخـذ الفيلـم في نصفـه الثـاني محـركاً أخـر للأحـداث يسـتند إلى التضحيـات المختلفـة التـي يبـدي عبـد الباقـي اسـتعداده لتقديمهـا في سـبيل صديقـه.

مـا سـيتغير في الفيلـم ليـس المحـرك الدرامـي وحـده، وإنمـا الطابـع الكوميـدي الـذي يغلفـه كذلـك. في الجـزء الأول نلاحـظ عمومـاً اعتـماد المخـرج عـلى نـوع مـن المحـاكاة السـاخرة،

التـي ظهـرت في مقطعـين طويلـين مـرة للحالـة الخليجيـة وإفرازاتهـا مـن بـزخ وتظاهـر وخضـوع البعـض لهـا ومجاراتهـا، وأخـرى للطقـس التفـاوضي الـذي يؤديـه هنيـدي وعبـد الباقـي قبيـل زواج جـد الأول مـن والـدة الثـاني بأسـلوب تهكمـي ينسـجم والوضـع الـذي انعكسـت فيـه مواقـع الجميـع. ومـن الواضـح هنـا أن ثمة تفـاوت كبير مـن الناحيـة الفكرية بـين مسـتوى المحاكاتـين. بينـما تعتمـد المواقـف الكوميديـة في الجـزء الثـاني بصـورة أساسـية عـلى التناقـض القائـم في شـخصية عبـد الباقـي، بـين بخلـه الـذي لا يسـتطيع التخلـص منـه في البدايـة ورغبتـه في تقديـم كل مـا قـد يفـرح صديقـه هنيـدي، كـما تأرجـح هـذا الجـزء بـين الكوميديـا والنكهـة الميلودراميـة التـي أخـذت تطغـى عليـه، وتخاطـب مشـاعر مـن نـوع أخـر عنـد المشـاهدين، لتسـيطر عليـه بصـورة كاملـة في النهايـة.

كـما أن الفيلـم تنقـل مـن مـأزق إلى أخـر، بدايـة أفتقـد لجديـة المواجهـة بـين الشـخصيتين ـ وهـو مـا كان سـيؤجج مـن قـوة الكوميديـا ـ لتأخـذ منحـى المقالـب البريئـة التي لا يسـتطيع الفيلـم الاسـتمرار بهـا إلى مـا لانهايـة مـن خـلال محاكاتـه المتعـددة، ليغـير منحـاه مسـتمداً طرافتـه مـن تناقـض إحـدى شـخصياته، بـكل مـا يسـتتبعه ذلـك مـن شـحن عاطفـي باتجـاه التأكيـد التدريجـي عـلى وفائهـا للصداقـة، أي كي يثبـت الفيلـم مـا أعلنـه أصـلاً منـذ اللحظـة الأولى. بالإضافـة إلى ذلـك يمكننـا ملاحظـة انفصـال المقاطـع الكوميديـة الأساسـية في الفيلـم بعضهـا عـن بعـض، لدرجـة أنـه يمكـن إعـادة ترتيبهـا أو حتـى إلغـاء بعضهـا دون أن يشـكل ذلـك فارقـاً. تطلـب هـذا الانفصـام للروابـط عنـاصر أخـرى تقـوم بسـد الفـراغ الناشـئ،

كأغنيـة تـأتي غالبـاً في نهايـة المقطـع أو ظهـور شـخصية ثانويـة ليـس لهـا أي دور وظيفـي وتتحـرك خـارج أي سـياق كاللـص هشـام جمعـة، وأحيانـاً أخـرى بـروز مشـاهد عاطفيـة ترافقهـا موسـيقا مفرطـة في رومانسـيتها للدلالـة عليهـا.

هـذا التفـكك الـذي حفـل بـه السـيناريو، جعـل جميـع الشـخصيات الأخـرى في الفيلـم باهتـة بالـكاد نتلمـس وجودهـا، ربمـا لأنهـا بالأصـل حـشرت فيـه دون رؤيـة واضحـة لوظيفتهـا ودورهـا، اللهـم ضرورة تزيـين الفيلـم بوجـه نسـائي ينتظـر الحبيـب الغائـب تمثلـه أمـيرة نايـف، أو اختـلاق قصـة حـب تقليديـة عابـرة للطبقـات تشـارك فيهـا أريهـام عبـد الغفـور، أو الحاجـة إلى اسكتشـات قصـيرة للاسـتراحة يؤديهـا مهـرج أو عجـوزان يهرجـان.

مـع محمـد هنيـدي حققـت السـينما المصريـة قبـل سـنوات إيـرادات خياليـة تجـاوزت العشريـن مليـون جنيـه، ومعـه انطلقـت موجـة مغايـرة مـن الأفـلام انتقدهـا الكثـيرون ووقـف معهـا آخـرون، لكـن يبقـى رهانهـا الأول والأخـير عـلى الجمهـور، مـما يدفعنـا للتسـاؤل هـل سـيؤدي فشـل «صاحـب صاحبـه» عـلى المسـتوى الجماهـيري لإعـادة العديـد مـن المنتجـين والمخرجـين والنجـوم النظـر في توجهاتهـم السـينمائية ونوعيـة الأفـلام التـي سـيصنعونها مسـتقبلاً.

جريدة «النور» السورية 2003.

آلام المسيح

بين التوثيق التاريخي والخلق الفني

منذ زمن بعيد لم يثر فيلم ما أثاره «آلام المسيح» من جدل وسجال لم ينتهيا حتى اللحظة، ولئن كان من المتوقع أن تتمحور هذه السجالات في معظمها حول قضايا دينية وتاريخية وسياسية تأتي من خارج الفيلم، لتشكل أحداثه بذلك مجرد حافز لانطلاقها، وهو أمر شبه تقليدي في هذه النوعية من الأعمال، غير أن البناء الدرامي والفني للفيلم ساهم بصورة كبيرة بل وحاسمة في تكريس هذا التوجه. فالفيلم يصور الساعات الـ 12 الأخيرة من حياة السيد المسيح، ويدعي ارتقاءه إلى مستوى الوثيقة التاريخية المقتبسة حرفياً عن الأناجيل الأربعة. وهذا التوجه من ناحية التكثيف الزمني يحمل الكثير من المجازفة في حد ذاته، إذ يجعل من الصعوبة بمكان رسم بورتريه إنساني لشخصية السيد المسيح، من دونه يصبح التماهي أو التعاطف مع عذاباتها التي يقدمها الفيلم على مدى أكثر من ساعتين عملية صعبة إن لم تكن مستحيلة. بالطبع هذا الكلام يبدو متناقضاً مع الوقائع الكثيرة التي بثتها وسائل الأعلام حول الأثر الكبير الذي تركه الفيلم في نفوس مشاهديه (رجل دين أصيب بأزمة قلبية مات على أثرها، مجرم اعترف بجريمة ارتكبها منذ زمن... الخ)، لكن

هـذا الأثـر نابـع في جوهـره مـن خـارج الفيلـم وليـس مـن داخلـه. فهـو منـذ البدايـة استند إلى المخـزون المعـرفي والوجـداني والمتخيـل المتأصـل في وعـي المشـاهدين عـن حيـاة وشـخصية السـيد المسـيح، لذلـك لم يجـد ضرورة في إعـادة بنـاء الشـخصية درامياً، فبـدت مجـردة مـن مكوناتهـا النفسـية والثقافيـة والأخلاقيـة، ومسـتلبة عـن السـياق التاريخـي الـذي جـاءت فيـه، وبـدا تفاعلهـا مـع الآخريـن ومـع القضيـة التـي كرسـت حياتهـا لهـا في كثـير مـن المواضـع لا مباليـاً أو حياديـاً بـل ومتعاليـاً، ليعجـز بذلـك عـن أنسـنتها.

لا نسـتطيع الجـزم بعـدم قصديـة ذلـك مـن منطلـق تغليـب «الإلهـي» عـلى «الإنسـاني» في الشـخصية مـن جهـة، والأمانـة لتوثيـق السـرد الإنجيـلي مـن جهـة أخـرى. وفي هـذه الحالـة يضعنـا الفيلـم أمـام أكـثر مـن إشـكالية، فالحديـث عـن آلام يسـتبعد قطعـاً «الإلهي» بصفتـه مجـرد لا يمتلـك أحاسـيس ويدفـع إلى المقدمـة الجانـب الإنسـاني لشـخصية السـيد المسـيح، والتـي يمكـن أن نجـد لهـا حقـاً مرتكـزات في العهـد الجديـد تدعـم هـذا الجانـب وتحيـط بأبعـاده النفسـية والأخلاقيـة، غـير أن الفيلـم لم يقـم باسـتغلالها وتسـليط الضـوء عليهـا. هـذا دون التأكيـد عـلى الخيـال الخـلاق الـذي لا غنـى لأي عمـل فنـي عنـه والكفيـل بخلقهـا. لكـن هـل ثمـة مجـال للخلـق الفنـي في فيلـم لم يـرد أن يختلـق شـيئاً؟ الأمـر الـذي يعيدنـا إلى النقطـة الثانيـة ـ التوثيـق. كـما هـو معـروف لم تـرو الأحـداث الأخـيرة مـن حيـاة السـيد المسـيح بنفـس التفاصيـل في الصفحـات الأخـيرة مـن الأناجيـل الأربعـة، وقـد تبـدو الخلافـات الصغـيرة بينهـا ليسـت بـذي أهميـة، لكنهـا تؤكـد هنـا أن الدوافـع

الفنيـة وأحيانـاً السياسـية التـي حـددت الخيـارات التـي وقعـت عـلى بعـض التفاصيـل دون غيرهـا لم تكـن غائبـة عـن نسـيج الفيلـم. فنجـد مثـلاً بيلاطـس البنطـي يغسـل يديـه مـن دم المسـيح فـيرد كهنـة اليهـود عليـه «دمـه علينـا وعـلى أبناءنـا» فقـط في إنجيـل متـى، وغيبسـون اختـار هـذه الحادثـة تحديـداً، وفي نفـس الوقـت لم يقـم بترجمـة هـذه العبـارة إلى التـترات الإنكليزيـة، وهـذا خيـار أخـر لا يمكـن تجاهـل دور الحملـة التـي شـنتها الجمعيـات اليهوديـة ضـد الفيلـم واتهامـه باللاسـامية في تحديـده. الأمـر نفسـه يتكـرر مـع حادثـة إرسـال السـيد المسـيح إلى هـيردوس التـي لم تـرد سـوى في إنجيـل لوقـا ورغـم ذلـك وقـع خيـار غيبسـون عليهـا في الفيلـم، لأسـباب تتعلـق بتكثيـف حالـة مـا قبـل الصلـب في الفيلـم. هـذا بالإضافـة لوجـود تفاصيـل أخـرى لا علاقـة لهـا بـأي مـن الأناجيـل كحادثـة تعليـق المسـيح مـن قدميـه فـوق الجسر، أو قيـام الغـراب بفقـيء عينـي أحـد اللصـين المعلقـين إلى جانبيـه عـلى الصليـب، والتـي ربمـا تكـون مقتبسـة مـن مراجـع أخـرى قيـل إن الفيلـم أعتمـد عليهـا مثـل مذكـرات راهبـة مـن القـرن التاسـع عـشر تدعـى آن كاثريـن اميرتـش. ثـم مـن أيـن جـاء هـذا التوصيـف لعمليـة الجلـد القاسـية كـما يقدمهـا الفيلـم، أيضـاً كان خيـاراً ليـس لـه علاقـة بـأي توثيـق مـن داخـل الأناجيـل. خلاصـة القـول إن اتـكاء الفيلـم عـلى «التوثيـق» وإيجـاد مسـوغات للتركيبـة التـي طلـع بهـا عـلى هـذا الأسـاس لا يبـدو دقيقـاً، فالفيلـم كان في النهايـة قائمـاً عـلى خيـارات محـددة بدقـة تعكـس رؤيـة محـددة لصانـع الفيلـم تجـاه الأحـداث التـي يصورهـا، وهـذا هـو شـأن الفـن ـ

فهو في النهاية خيار فكري وإبداعي وتخيلي من دونه يفقد العمل روحه وأصالته، و «آلام المسيح» فقدها في جوهره أي في شخصيته المحورية والوحيدة عملياً عندما قام بتعريتها من وجهها الإنساني. نعم حاول الفيلم خلق علاقة تراكمية بين بعض المشاهد ـ الأوقات التي عايشها السيد المسيح ماضياً وصولاً إلى النهاية التي آل إليها، لكن المحاولة لم تكن فاشلة لاستنادها لذات البعد «الإلهي» المجرد للشخصية، أو لاختزال هذه المشاهد واقتطاعها عن سياق يفترض المخرج إدراك المشاهدين لماهيته فحسب، وإنما كذلك بسبب القطع المونتاجي الفظ لحالات درامية قوية والعودة إلى الوراء (فلاش باك) إلى مشاهد تسبق الساعات الأخيرة من حياة السيد المسيح ويفترض أن تؤسس للحالة الراهنة، فلا هي أسست ولم تدع المشاهد المقطعة توصل شحنتها الدرامية للمتفرجين.

لكن عن أي متفرجين نحن نتكلم؟ لماذا التركيز على ذلك المتفرج البعيد معرفياً ووجدانياً عن شخصية السيد المسيح وحياته وتاريخه والذي لم يصنع بكل تأكيد ميل غيبسون فيلمه لأجله، وهو ما يمثل الخيار الأكبر له؟ السبب ببساطة أننا نتناول فيلماً وليس وثيقة دينية، وكل فيلم سينمائي هو عالم له استقلاليته وقوانينه ومنطقه الخاص، وعندما يعجز أي فيلم بهذا المستوى أو ذاك عن خلق هذا العالم، هذه الوحدة الدرامية والفنية المتكاملة والمتجانسة عضوياً، يعني أن ثمة خللاً بنيوياً في داخله، وهو ما حاولنا الإشارة إليه. من جهة أخرى لن نكون منصفين إذا ما

اتهمنا غيبسون بأنه لم يكن واعياً وموقناً لذلك الخلل، وهو المخرج أو الممثل لأفلام هوليوودية بكل المقاييس مثل «قلب شجاع» و«الوطني» لا مكان فيها لخلل بهذا الحجم. أي أنه لم يكن مجرد خطأ أو صدفة، بل كان تعبيراً عن رؤية واضحة ذي خلفية دينية متزمتة تحاول أن تعيد للسيد المسيح في السينما الوجه «الإلهي» بعد أن حاولت أعمال سينمائية كبيرة مثل «الإنجيل كما رواه متى» لبازوليني و «الإغواء الأخير للمسيح» لسكورسيزي إعادة الاعتبار لوجهه الإنساني وهو ما جعلها تواجه في حينه بالكثير من العداء والهجوم من قبل الكنيسة، وفي نفس الوقت تقوم بامتهان هذا «الإلهي» على المستوى المادي المتمثل بجسد السيد المسيح من خلال تعريضه لشتى أنواع العذاب، الأمر الذي لابد أن يترك الأثر الكبير في النفوس وهو ما حدث بالفعل.

إلى ذلك لا يمكننا الحديث عن الفيلم دون الإشارة إلى القضية التي أثارت الكثير من النقاشات حوله، ونقصد تحديداً مسألة العداء للسامية التي رفعت شعارها جمعيات وتنظيمات وشخصيات يهودية مختلفة، وأنساق إليها ومعها بعض الكتاب والصحفيين العرب الذين وجدوا مسوغاً في الفيلم للهجوم على اليهود والصهيونية وإسرائيل جميعاً، مؤسسين هجومهم على «المسؤولية التاريخية» لليهود في قتل السيد المسيح وتحميلها إلى جميع يهود الأرض حيثما وأينما وجدوا. وهو أمر عدا عن أنه يصب في ذات الإدعاء العنصري بأن اليهود «شعب الله المختار» ما دام أن التعامل

معهم يجري على ذات الأساس العرقي المطلق، يؤسس لذات المنطلقات العنصرية التي تطلقها الصهيونية حول «الحق التاريخي» في فلسطين. فبماذا يفيدنا مثل هذا الانسياق الأعمى لمفاهيم تقوم الصهيونية نفسها بالترويج لها؟

موقع «سينمائيون» 2004.

ما يطلبه المستمعون

عـماذا يتكلـم فيلـم عبـد اللطيـف عبـد الحميـد السـادس «مـا يطلبـه المسـتمعون»؟ نطـرح السـؤال لأن الإجابـة عليـه قـد لا تكـون واضحـة تمامـاً بـل وقـد يحتمـل عـدة إجابـات، وعـلى أسـاس إجابتنـا يمكننـا الوقـوف عنـد خطوطـه وشـخصياته والعلاقـات التـي يرسـمها ودلالاتهـا، وتحليـل كل ذلـك في محاولـة لتقييمـه. هـل يمكـن عـده فيلـماً مناهضـاً للحـرب العدوانيـة الإسرائيليـة لا أكـثر؟ لا شـك أن الفيلـم مناهـض لهـذه الحـرب، بـل وناهضهـا بمعالجـة سـينمائية جميلـة وراقيـة، لكـن تلـك ليسـت الموضوعة الأساسـية لـه، وإلا لاتخذت عنـاصر البهجـة مـن حـب ورقـص وموسـيقا مسـاحة أكـبر في الفيلـم، إن لم تكـن المسـاحة بأكملهـا كعامـل تبايـن صـارخ مـع الحـرب ومـا تجلبـه معهـا مـن دمـار ومـوت وتعاسـة وحـزن، بينـما نجـد أن الفيلـم لم يركـز عـلى هـذه العنـاصر في الضيعـة فحسـب وإنمـا كان أمينـاً للواقـع الـذي يصـوره وقـدم نقيضهـا كذلـك. إذن هـل يمكـن عـد الفيلـم مجـرد لوحـة بانوراميـة تترصـد بيئـة محـددة بمـا تفـرزه مـن علاقـات ونمـاذج إنسـانية متنوعـة ومتناقضـة تعكـس في المحصلـة أفراحهـا وأحزانهـا الكبـيرة والصغـيرة في نهايـة السـتينات مـن القـرن المـاضي؟ ذلـك ممكـن، والفيلـم قـدم بالفعـل هـذه البانورامـا. لكـن عندهـا لا يعـود ثمـة معنـى لـكل تلـك المشـاهد المتعلقـة بالحـرب، ويصبـح المشـهد الأخـير بالفيلـم

مجـرد خيـار مـن بـين عـدة خيـارات محتملـة لإنهائـه، ويمكـن أن يسـتبدل بـأي مشـهد ـ خيـار أخـر، وتـم اعتـماده فقـط لقوتـه الدراميـة وقدرتـه عـلى هـز مشـاعر المشـاهدين.

أمـا القـراءة الثالثـة التـي نتبناهـا وسـنحاول البرهنـة عليهـا تقـول أن «مـا يطلبـه المسـتمعون» هـو فيلـم عـن العزلـة بامتيـاز. فمنـذ المشـهد الأول وانتقـال الكامـيرا مـن صنـدوق البريـد إلى البحـر الممتـد إلى اللانهايـة، يضعنـا الفيلـم في صميـم التناقـض الـذي يطرحـه بـين عـالم الضيعـة المنغلـق عـلى نفسـه كـ«الصنـدوق البريـدي» والعـالم الخارجـي اللامتناهـي كـ«البحـر»، ليصبـح الراديـو هـو الصلـة الوحيـدة تقريبـاً التـي تربـط سـكانها بمـا يجـري في العـالم مـن حولهـم، بـل وأحـد المـسرات القليلـة في حياتهـم، لدرجـة ترقبهـم الأسـبوعي لبرنامـج «مـا يطلبـه المسـتمعون» كل ثلاثـاء.

والحقيقـة أن معظـم شـخصيات الفيلـم بتركيبتهـا المتفـردة وتفاعلاتهـا المتبادلـة تخلـق إيقاعـاً خاصـاً في الفيلـم يعكـس مجازيـاً قطبـي هـذه العزلـة ـ الضيعـة المنغلقـة السـاكنة والمنطويـة عـلى ذاتهـا، والعـالم الخارجـي بانفتاحـه واضطرابـه وهيجانـه. يمكننـا أن نلاحـظ تجسـد ذلـك بصـورة واضحـة في الثنائيـات المتناقضـة التاليـة: أبـو جـمال (جـمال قبـش) الـزوج السـاكن الصبـور، وأم جـمال (نبـال جزائـري) الزوجـة الهائجـة التـي لا تنفـك تـصرخ بالجميـع وتلعـن الجميـع. الفتـاة عزيـزة (ريـم عـلي) التـي تخفـي سراً عشـقها لجـمال، وجـمال (إبراهيـم عيـسى) الـذي عـبر عـن حبـه لهـا راقصـاً وصارخـاً. صالـح (مأمـون الخطيـب) السـاكن دومـاً والحزيـن دومـاً والجائـع دومـاً إلى الطعـام والعاطفـة والجنـس،

ووظيفـة (إيمـان الجابـر) خطيبتـه الجامحـة والراكضـة طيلـة الوقـت هربـاً مـن صرخـات سـيدها وزوجتـه. أمـا سـليم الأخـرس (فايـز قـزق) فهـو بانفعالاتـه وتصرفاتـه عـالم منعـزل بحـد ذاتـه لا يفهمـه في كثـير مـن الأحيـان حتـى أقـرب الأشـخاص إليـه ويعـد الاختـزال الأكـبر للحالـة بقطبيهـا.

طيلـة الفيلـم سـوف نتابـع انفعـالات هـذه الشـخصيات وتفاعلهـا مـع بعضهـا في إيقـاع متصاعـد تـارة عـبر الصخـب والغضـب والركـض والفـرح والرقـص والمفرقعـات والضحـك، ويخفـت تـارة أخـرى تحـت وطـأة الصمـت والألم والجـوع والكبـت والرضـوخ والحـزن. ليرسـم هـذا الإيقـاع لنـا في المحصلـة صـورة متكاملـة عـن الإفـرازات التـي أنتجهـا واقـع العزلـة الـذي تعيشـه الضيعـة عـلى مسـتوى تركيبتهـا الطبقيـة وعلاقاتهـا وعاداتهـا وثقافتها...الـخ. غـير أننـا نلاحـظ تفـوق الخـط المتصاعـد لـه وسـيطرته عـلى حسـاب الخـط الآخـر الـذي بـدا باهتـاً إلى حـد مـا، عـلى الرغـم مـن القـدرات الدراميـة الكبـيرة الكامنـة في شـخصيات الفيلـم وخطوطـه للتعبـير عنـه.

هل هذه صدفة أم إشكالية أم غاية مقصودة في الفيلم؟

للإجابـة عـلى هـذا السـؤال لابـد مـن ربطـه بآليـة اتصـال الضيعـة بالعـالم الخارجـي إلا وهـي الراديـو، وهـي مسـألة جوهريـة يقـوم الفيلـم بأكملـه عليهـا، ولعلـه لا يمكـن تحليـل أي مسـألة فيـه بمعـزل عنهـا. في بدايـة الفيلـم تبـدو هـذه الأداة مجـرد وسـيلة للترفيـه مـن خـلال برنامـج «مـا يطلبـه المسـتمعون»، وحتـى عندمـا يُقطـع البرنامـج بخـبر عـن الغـارات

الإسرائيليـة، ينصـب غضـب أهـل القريـة عـلى إسرائيـل بصـورة أساسـية لأنهـا تسـببت بقطـع البرنامـج، وعندمـا يخـبرون البائـع المتجـول بمـا جـرى نجـده لا يأبـه كثـيراً وينتقـل لعـرض بضائعـه عليهـم دون تعليـق كبـير عـلى الحـدث في أحـد أكـثر مشـاهد الفيلـم أهميـة ودلالـة عـلى واقـع العزلـة المحيـط بالضيعـة والـذي جعلهـا منغلقـة عـلى أفراحهـا وأحزانهـا وبعيـدة كل البعـد عـن البلـد ومـا يحيـط بـه، أمـا تواصلهـا الحقيقـي معـه سـوف يحـدث عندمـا تفجـع فجـأة بأحـد أبنائهـا، ولإيصـال إحساسـها بحجـم الكارثـة التـي وقعت عليهـا كان لابـد مـن التخفيـف قليـلاً مـن الجانـب المأسـاوي في حياتهـا، ولـو عـلى المسـتوى الشـكلي لصالـح الجوانـب الأكـثر مرحـاً وفكاهـة ورومانسـية وصخبـاً رغـم أن أي منهـا لم يخـل مـن المأسـاوي بصـورة أو بأخـرى. ومـن هنـا يمكننـا أن نفهـم الـدور الوظيفـي الـذي لعبـه الـلا تـوازن في الإيقـاع المشـار إليـه أنفـاً.

لكـن إلى أي مـدى اسـتطاع الراديـو فعـلاً أن يـؤدي وظيفتـه في الفيلـم عـلى النحـو المـراد منـه، كأداة تربـط الضيعـة بالخـارج وتغـير مـن علاقتهـا معـه بالتدريـج، وخاصـة في مشـهد الـذروة الأخـير مـع وصـول جثـمان جـمال إليهـا حيـث التحـول سـيصبح جوهريـاً، وسـيكف الراديـو عـن كونـه مجـرد أغـان بالنسـبة لهـم، وربمـا سـتجمعهم بعـد اليـوم نـشرات الأخبار أكـثر مـن برنامجهـم المحبـب، وأخبـار الغـارات سـتكون رديفـة للمـوت، ولـن يعـرض البائع المتجـول بضاعتـه ببسـاطة بعـد هكـذا خـبر، فالضيعـة سـتغدو منـذ هـذه اللحظـة جـزءاً مـن البلـد يتجـاوز الجغرافيـا لمـا هـو أعمـق وأبعـد.

هنـا تـبرز الإشـكالية الأكـبر في الفيلـم، إذ أننـا لم نلمـس هـذا التحـول في المشـهد المذكـور، فالراديـو ـ وإن كنـا نسـمعه عـلى خلفيـة الصـورة ـ بقـي في هـذا المشـهد كـما كان طيلـة الفيلـم يبـث الأغـاني وكأن لا شيء تغـير في الضيعـة، فافقـد الوظيفـة التـي وجـد لأجلهـا غايتهـا. لا شـك أن هـذا التبايـن بـين الصـورة والصوت في المشـهد، بثقلـه الدرامـي والعاطفي الكبيريـن أغريـا المخـرج بهـذا الخيـار ولـو عـلى حسـاب المنطـق الدرامـي للفيلـم، وربمـا لـو لم يكـن هـذا المشـهد هـو الأخـير كان تقبلـه ممكنـاً، لكنـه كان الأخـير. أمـا عـلى مسـتوى الصـورة، فقـد بـدت مراسـم الجنـازة في بـؤرة المشـهد ومركـز ثقلـه، رغـم أنهـا ليسـت عـلى هـذا القـدر مـن الأهميـة في حـد ذاتهـا، فالأسـاسي في سـياق الفيلـم هـو دلالتهـا كنقطـة تحـول في حيـاة الضيعـة، التـي تراجـع موقعهـا نتيجـة ذلـك إلى الدرجـة الثانيـة، وطغـت صورتهـا الجماعيـة عـلى الانفعـالات الذاتيـة للأشـخاص الأكـثر قربـاً مـن جـمال: عائلتـه وعشـيقته وصديقـه الأخـرس، القـادرة عـلى عكـس حجـم المأسـاة بأكـثر صورهـا تعبـيراً، فبـدت باهتـة مقارنـة معهـا. والحقيقـة أن مـا يسـترعي الملاحظـة هنـا أن علاقـة هـؤلاء تحديـداً بالراديـو لم تتغـير كثـيراً خـلال الفيلـم حتـى بعدمـا اسـتدعي جـمال إلى الجبهـة، لذلـك كنـا بعيديـن عـن تتبـع التحـول التدريجـي الـذي يفـترض أنـه طـرأ بعـد ذلـك عـلى علاقتهـم بالخـارج وصـولاً إلى ذروتـه في المشـهد الأخـير، الـذي جعلنـا نتكهـن بهـذا التحـول أكـثر مـما دفعنـا للإحسـاس بـه.

المـكان في الفيلـم لعـب كذلـك دوراً هامـاً في التأكيـد عـلى مفهـوم العزلـة ومـا تولـده مـن

انغلاق وضيق في الضيعة، بدءاً من منازلها التي صورت متباعدة ومنعزلة عن بعضها البعض، مروراً بالغرف الضيقة والأسرة الضيقة، وانتهاء بالبرميل الذي لا يخلو من ذات الدلالة. لكن الأهم من كل ذلك أن الفيلم حافظ على وحدة هذا المكان ـ الضيعة وأكد مشهدياً على انفصاله عن الخارج طيلة الفيلم تقريباً، ولم يخل بهذه الوحدة إلا في بضعة مشاهد خرج فيها وراء جمال إلى أجواء المهاجع والمعارك والشوارع، وأعتقد أنه أخطأ في ذلك وكسر الحالة التي خلقها وحافظ عليها معظم الوقت دون مبررات تخدم موضوعته، فقبل هذا الكسر القسري لوحدة المكان كنا نرى ما يجري خارج الضيعة من زاوية محددة للرؤية تخص أهلها تحديداً ونتفاعل معه على هذا الأساس، وفي ذلك تكمن إحدى أهم نقاط القوة في الفيلم، غير أنها انتكست عندما أصبحنا فجأة نشاهد هذا «الخارج» من زاوية أخرى لا تفيد على الإطلاق التصعيد التدريجي للزاوية الأساسية التي اعتمدها الفيلم والتحول الجوهري الذي يطالها في النهاية.

مجلة «الوردة» السورية 2004.

أوعى وشك

عـلى مـدى تاريـخ السـينما المصريـة كان للميلودرامـا مكانـة متميـزة في نتاجهـا، فهيمنـت بصـورة خاصـة في العقـود الأولى مــن نشـأتها، كـما تشـعبت وازدهـرت في الخمسـينات والسـتينات، ولم تتوقـف عناصرهـا عــن التغلغـل في شــتى الأعـمال خـلال السـبعينات والثمانينـات. ومـع نهايـة التسـعينات وظهـور مـا اصطلـح عـلى تسـميته الموجـة الشـبابية، التـي دشـن بداياتهـا كـما يـرى البعـض فيلـم «اسـماعيلية رايـح جـاي» ووصلـت إلى ذروتهـا مـن ناحيـة الإيـرادات مـع فيلـم «اللمبـي»، عـادت الميلودرامـا لتطـل برأسـها مـن جديـد في السـينما المصريـة.

فالبنيـة الأساسـية لهـذه الأفـلام قامـت كـما هـو معـروف عـلى الكوميديـا، التـي تعتمـد منهجيـاً في الكثـير مـن أنواعهـا وأجناسـها عـلى عنـاصر ميلودراميـة متعـددة (شـخصيات نمطيـة، حلـول تعسـفية للحبكـة، نهايـة سـعيدة...) تنسـجم وهـذه الأنـواع والأجنـاس. مـن جهـة أخـرى نجـد أن الميلودرامـا في السـينما والتلفزيـون تلجـأ أحيانـاً كثـيرة إلى مقومـات تنتمـي إلى أنـواع محـددة مـن الكوميديـا. وبالتـالي نحـن أمـام جنسـين فيلميـين عـلى رغـم تداخلهـما غـير أنهـما مختلفـان تمامـاً، وجوهـر الاختـلاف يعـود إلى الثقـل الأسـاسي في بنيـة كل منهـما: ميلودرامـي أم كوميـدي.

ولعـل أحـد أكـبر إشـكاليات «السـينما الشـبابية» المعـاصرة في مـصر عـدم قدرتهـا عـلى خلـق هـذا الثقـل الأسـاسي في العمـل، وبالتـالي تحقيـق إيقـاع منسـجم للسـيرورة الدراميـة وتعبيراتهـا وتجلياتهـا وتمثلهـا في داخلـه. ولتوضيـح هـذه الفكـرة يمكننـا تنـاول فيلـم المخـرج سـعيد حامـد «أوعـى وشـك» كنمـوذج لهـذه النوعيـة مـن الأعـمال.

مـن المعـروف أن المشـاهد الأولى لأي فيلـم إمـا تدخلنـا مبـاشرة في مناخـه العـام أو تمهـد لـه، أو عـلى العكـس قـد تضعنـا في أجـواء مناقضـة لمناخـه كي تصدمنـا بـه لاحقـاً. لذلـك إذا مـا عندنـا إلى المشـاهد الأولى في فيلـم «أوعـى وشـك» بعـد الانتهـاء مـن مشـاهدته لمحاولـة فهـم الوظيفـة التـي لعبتهـا في هـذا السـياق سـوف نصـاب بارتبـاك شـديد، إذ يمكننـا التأكيـد عـلى أنهـا أدخلتنـا مبـاشرة في أجوائـه، طالمـا أن الجرعـة الكوميديـة بمـا حملتـه مـن طابـع كاريكاتـوري للشـخصيات الرئيسـية الفاعلـة واسـتهزائي تجـاه الشـخصيات الثانويـة المفعـول فيهـا، وسـمت معظـم مراحـل الفيلـم وكانـت جـزءاً فاعـلاً في نسـيجه. لكـن مـن جهـة أخـرى يمكننـا التأكيـد عـلى العكـس، أي أنـه اسـتخدم بغيـة صدمنـا بأجـواء أخـرى ذات طابـع مأسـاوي ـ ميلودرامـي أخـذت كذلـك حيـزاً واسـعاً في تركيبـه، وخاصـة في جزئـه الأخـير.

مـن حيـث المبـدأ الأمـر بحـد ذاتـه لا يمكـن رفضـه، لم لا؟ فـكل شيء في السـينما مبـاح، حتـى ذلـك المـزج بـين أجنـاس مختلفـة وأجـواء متناقضـة ومسـتويات انفعاليـة متباينـة، شرط أن يتمكـن المخـرج مـن ابتـكار قوانـين داخليـة منسـجمة في الفيلـم تـبرر ذلـك المـزج

دراميـاً وفنيـاً. في حالتنـا هـذا لم يحـدث، والمـزج بـدا نوعـاً مـن الخلـط الاعتباطـي لأجنـاس وأجـواء ومسـتويات انفعاليـة تتحـرك كل منهـا وفـق قوانينهـا الخاصـة وصيغهـا الجاهـزة المسـتوردة مـن خارجـه.

فالفيلـم يسـتثمر الحالـة الكوميديـة التـي أسسـها في المشـاهد الأولى، والقائمـة بصـورة أساسـية عـلى المبالغـة في سـلوكيات الشـخصيات الرئيسـية حـودة (أحمـد رزق) وصديقـه جعفـر (أحمـد عيـد) وردود فعـل الشـخصيات الأخـرى والاسـتهزاء والسـخرية منهـا طيلـة الفيلـم (كأن يعلنـا عـن وظائـف في ليبيـا ومـن ثـم جمـع المتقدمـين ووضعهـم في صحـراء تتوسـطها شـاخصة تشـير إلى بلـدان عديـدة. أو أن يعـرض حـودة كلبـاً للبيـع عـلى أشـخاص بسـعر مرتفـع ومـن ثـم يـأتي جعفـر باحثـاً عـن كلـب مشـابه لشرائـه بسـعر أغـلى فيقـوم «الحمقـى» بـشراء الكلـب لبيعـه لحـودة الـذي يختفـي عـن الأنظـار) وذلـك مـن خـلال خطـين دراميـين تتركـز أحـداث أولهـما عـلى عمليـات النصـب التـي يقومـان بهـا، وثانيهـما عـلى صراعهـما مـع عبـده المجنـون ـ نسـيم باشـا (طلعـت زكريـا). ومنـذ المشـهد الأول حيـث يتبـدى الـصراع بـين الثلاثـة عندمـا يرفـض عبـده إعطـاء الطفلـين المراهقـين حصتهـم مـن عمليـة النصـب التـي قامـوا بهـا سـوية، ومـن ثـم انتقـام الطفلـين منـه وسرقتـه، يؤسـس الفيلـم لحالـة ميلودراميـة تقـوم عـلى صراع نمطـي بـين الظـالم والمظلـوم، ينتهـي كالعـادة بالقصـاص العـادل مـن الأخـير، وفي المشـهد الـذي يليـه نـرى شـابين (حـودة وجعفـر نفسـهما) في زي الشرطـة يحصـلان مخالفـات ـ أتـاوات مـن السـيارات العابـرة ـ وقـد عجـز

الإخـراج كلياً في نقـل الإحسـاس بهـذه المسـافة الزمنيـة التـي انقضـت ـ لتتدخـل الصدفـة ويلتقيـا مـع عبـدو الـذي كـبر وأصبـح نسـيم باشـا، فيتعرفـون عـلى بعضهـم البعـض ويبـدأ في مطاردتهـما.

وقلنـا يؤسـس لأن عنـاصر الميلودرامـا آنفـة الذكر سـوف تتوسـع وتتطـور وتفـرض بالتدريج إيقاعهـا عـلى الفيلـم بأكملـه. التوسـع يـأتي مـع دخـول العنـصر النسـائي: عائشـة (حنـان مطـاوع) وآيـة (منـة شـلبي) حيـث سـتقع الأولى بحـب جعفـر والثانيـة في حـب حـودة، لتتكشـف مـن خلالـه الجوانـب الإنسـانية والخـيرة في شـخصية النصابـين الظريفـين، وكذلـك الجوانـب اللاإنسـانية والشريـرة في شـخصية غريمهـما نسـيم باشـا. ويتطـور الأمـر ليشـكل هـذا العنـصر كـما هـو متوقـع الـرادع الأخلاقـي للتوقـف عـن أعمالهـما. وعنـد هـذه اللحظـة يمكـن للمشـاهد أن يـودع الكوميديـا لفـترة، ويستسـلم لنغمـة مـن نـوع أخـر. فـما أن يقـرر حـودة التوقـف بسـبب حبـه لآيـة، حتـى ينشـب الخـلاف بـين الصديقـين، وتـزداد حـدة الصـدام وينفصـلان، ويتذكـران طفولتهـما ويحنـان إليهـا، ويمـضي جعفـر إلى آيـة ويخبرهـا بحقيقـة عملهـما، فتصـدم بهـا وتطـرد عشـيقها حـودة الـذي خدعـت بـه، وتبـكي بلوعـة وأسى عـلى حبهـا الضائـع. لكـن المأسـاة لا تسـتمر طويـلاً ـ فحبهـا لـه ونبتتـه الصالحـة تسـمح لهـا بالمغفـرة، ويعـود الصديقـان فيتصالحـا، ويتحـول الجميـع إلى شـلة مـن النصابـين الشرفـاء! أمـا هدفهـم هـذه المـرة فهـو عبـده ـ نسـيم باشـا بالـذات. بعـد هـذه الـدورة الميلودراميـة المتكاملـة والتـي لم يتخللهـا أدنى حـد مـن الفكاهـة، يعـود المخـرج

مـن جديـد إلى أجـواء الكوميديـا وبنفـس السـوية مـن المبالغـة والسـخرية والاسـتهزاء في مشـهد ينجـح الأربعـة فيـه بتمثيـل دور وفـد صينـي مـن رجـال الأعـمال أمـام نسـيم باشـا، فينجحـون في أدائـه ويقبضـون منـه شـيكاً بمبلـغ كبـير. ليقومـوا بعـد ذلـك بإحقـاق الحـق وإعـادة مـا نهبـوه مـن فرائسـهم السـهلة والغبيـة إليهـا مـن جديـد. بعـد هـذه المرحلـة يقـرر المخـرج أن يبَّهـر فيلمـه بـشيء مـن التشـويق البوليـسي، فيخطـف نسـيم باشـا عائشـة ووالدهـا وجعفـر، ويتصـل مهـدداً حـودة بقتلهـم فيـما إذا لم يحـضر الأمـوال والوثائـق التي تـدل عـلى ماضيـه وسرقاتـه، فينفـذ حـودة الأمـر لكـن نسـيم باشـا لا يكتفـي بذلـك فيقـوم بتقييـده داخـل غرفـة ويفتـح جـرة الغـاز عليـه بغيـة قتلـه، لكـن هيهـات... فالقدريـة الميلودراميـة لابـد مـن أن تتدخـل مـن جديـد، عـلى صـورة عامـل تنظيـف للبنـاء يشـاهده مـن خـارج نافـذة الغرفـة ويقـوم بإنقـاذه، ليلحـق بطلنـا بالشريـر وبعـد معركـة لا تخلـو مـن الأكشـن ينتـصر عليـه محققـاً النهايـة السـعيدة المرجـوة.

وهكـذا نجـد أن الفيلـم تكـون مـن حلقـات منفصلـة مـن النغـمات والإيقاعـات. فبـدأ كوميديـاً بـروح ميلودراميـة، لتسـيطر عليـه لاحقـاً إمـا مقاطـع مـن الميلودرامـا المطلقـة أو الكوميديـا المطلقـة، ولينتهـي ميلودراميـاً بنكهـة بوليسـية. نحـن هنـا نتكلـم عـن مجـرد نمـوذج يعـاني مـن إشـكالية قلـما أصبحنـا نشـاهد فيلـماً مصريـاً يخلـو منهـا، عـلى قلـة هـذا الأفـلام التـي لم تتجـاوز العشريـن في العـام الفائـت.

مجلة «الوردة» السورية 2004.

«باركوا المرأة»

عندما يستعاد التاريخ برؤية جديدة

من الطبيعي جداً أن تعود السينما الروسية المعاصرة مرة تلو الأخرى إلى الماضي، في محاولة لإضاءة هذا الجانب أو ذاك من التاريخ السوفيتي للبلاد الذي بقي منغلقاً على الكثير من أسراره طيلة سبعة عقود من الزمن. ولئن بدأت هذه المحاولات بصورة متزامنة مع انطلاق البيرسترويكا في أواسط ثمانينات القرن المنصرم، غير أن اهتمام الأفلام الأولى مثل «صيف 1953 البارد» و«غداً كانت الحرب» و«الذين أنهكتهم الشمس» كان منصباً بالدرجة الأولى على تقديم توصيف جديد للماضي بغية الكشف عن ملامح لم تكن معروفة سابقاً عنه وكان التطرق إليها ضرباً من الاستحالة في ظل المنظومة السياسية السابقة المهيمنة على البلاد والعباد. أما التحليلات الأكثر عمقاً لهذه المرحلة فهي لم تزل في أطوارها الأولى، وليس فيلم ستانسلاف غافاروخين الأخير «باركوا المرأة» 2003 إلا نموذجاً عنها.

في تلك السنوات اللاحقة للبيرسترويكا ابتعد غافاروخين عن السينما الروائية، واتجه إلى سينما لم يألفها ولم يتعامل معها يوماً سواء على مستوى الجنس الفني أو المضمون الفيلمي. فاسم غافاروخين ارتبط في السبعينات والثمانينات بصورة لصيقة بأفلام

المغامرات والتشويق، وكان أحد أبرز مخرجي هذا النوع غير المنتشر بكثرة في السينما السوفيتية، واستطاع خلال هذين العقدين تحقيق العديد من الأفلام التي غدت من روائعها الكلاسيكية، ولم تزل تعرض على شاشات التلفزة حتى اللحظة مثل «قراصنة القرن العشرين» 1979 «مكان اللقاء لا يتبدل» 1979 «البحث عن الكابتن غرانت» 1984. لكن ما أن بدأت التغييرات تعصف بالبلاد حتى أنخرط غافاروخين في الحياة السياسية، واتجه إلى السينما التسجيلية محققاً ثلاثة أفلام جعلت منه أحد أهم ممثليها في السينما الروسية المعاصرة. أولها «لا يجوز العيش هكذا» 1990 الذي صور فيه أكثر الجوانب سوداوية وبؤساً في المجتمع الروسي، ليعود في الثاني «روسيا التي أضعناها» 1992 ويتطرق إلى أبرز المحطات المأساوية التي مر الشعب الروسي بها بدءاً من ثورة أكتوبر وحتى منتصف الثمانينات، أما في الثالث «الثورة الإجرامية العظمى» 1994 فتوقف عند هيمنة المافيات على مختلف جوانب الحياة السياسية والاقتصادية في مرحلة ما بعد البيرسترويكا. ويغرق غافاروخين في السياسة طويلاً مبتعداً عن السينما، ليعود إليها عام 1999 مع فيلمه «القناص» الذي لا يختلف في توجهه عن الأعمال الروائية التي اعتاد إخراجها، لكن ذلك سيتغير تماماً مع فيلمه الأخير الذي نحن بصدده.

عند الانتهاء من مشاهدة الفيلم قد نعتقد أن ما تابعناه للتو لا يعدو كونه ميلودراما جميلة تبدأ بقصة حب من النظرة الأولى وتختتم بنهاية سعيدة لقصة

حب أخرى لذات الشخصية. لكن هذا الاعتقاد الأولي بحد ذاته يدفعنا لطرح الكثير من التساؤلات حول خيارات المخرج وغاياتها سواء فيما يتعلق ببنية السرد أو المساحة الزمنية التي غطاها الفيلم والتي تصل إلى حوالي ثلاثين عاماً أو التوظيف الدرامي للشخصيات أو المفاصل التاريخية التي توقف عندها والكيفية التي تم فيها ذلك وحتى عنوان الفيلم نفسه، كل ذلك يجعلنا مضطرين لإعادة النظر في رؤيتنا له.
في قرية نائية في الجنوب تلتقي فيرا (سفيتلانا خودتشينكوفا) التي لم تتم الثامنة عشرة من عمرها على شاطئ البحر مع ضابط في سن والدها، وتقع في حبه من النظرة الأولى، ولا تمضي بضعة مشاهد حتى تتزوجه وتسافر معه تاركة وراءها أمها وأخاها وأختها الصغيرة، أما الأب فلا نعرف شيئاً عنه. كل ذلك يحدث بسرعة عجيبة وفي أجواء أبعد ما تكون عن الرومانسية، وتنطوي على الكثير من الغرابة: رجل عسكري في منتهى الصرامة لا يعرف وجهه الابتسامة على الإطلاق، ولم يصرح بكلمة حب واحدة أو حتى أي كلمة توحي بالتودد والإعجاب، تتعلق فيه وتقع في حبه فتاة على النقيض منه في منتهى الرقة والود والمرح دون أي مقدمات ومسوغات وتمضي معه. وهكذا يتم تفتيت الرومانسية التي نستشفها في المشهد الأول لفيرا وهي تسبح عارية في البحر وتغني على الشاطئ الرملي لصالح مشهدية قاتمة للمسكن الجديد الذي انتقلت إليه مع زوجها لاريتشيف. ولم نقم بتوصيف مسهب لهذه البداية التي قد تبدو متكلفة ومتصنعة إلا لأنها تشكل المفتاح الرئيسي لولوج عالم الفيلم بأكمله كما سنرى لاحقاً.

كل مـا سـيفعله الفيلـم في جزئـه الأول الممتـد لحـوالي سـاعة وربـع هـو التأسـيس عـلى هذه البدايـة بغيـة تعميقهـا وترسـيخها عـلى خلفيـة الأحـداث التـي تمـر بهـا هاتـان الشـخصيتان. فأحـداث الفيلـم تبـدأ عـام 1935، وهـو تاريـخ لا يخلـو مـن الدلالـة، إذ مـن المعـروف أن سـلطة سـتالين ترسـخت بصـورة كاملـة في منتصـف الثلاثينـات، ليقـدم لنـا الفيلـم إشـارات سريعـة ومقتضبـة إلى بعـض إفـرازات هـذا النظـام داخـل المؤسسـة العسـكرية في البـلاد مثـل الإعدامـات الجماعيـة للضبـاط قبيـل الحـرب، الخسـائر البشريـة الكبـيرة التـي تعـرض لهـا الجيـش الأحمـر في حربـه مـع فنلنـدا، الدعايـة الكاذبـة فيـما يتعلـق بالحـرب مـع ألمانيـا النازيـة، انتشـار الوشـاية بـين العسـكريين وصعـود الانتهازيـين منهـم إلى المناصـب القياديـة، التشـكيك بوطنيـة الجنـود الذيـن وقعـوا في الأسر لـدى النازيـين والنظـر إليهـم بريبـة لا تخلـو أحيانـاً كثـيرة مـن التخويـن المبـاشر والإعفـاء مـن الخدمـة لاحقـاً ـ هـذا في أحسـن الأحـوال.

ليتضـح لنـا أن اختيـار مهنـة الـزوج كضابـط عسـكري لم يكـن صدفـة عـلى الإطـلاق، وهـذا الخيـار لم يكـن يسـعى لإعـادة طـرح المـآسي المتعلقـة بالمؤسسـة العسـكرية فحسـب، إذ أنها لطالمـا طرحـت في سـنوات مـا بعـد البيرسـترويكا وأصبحـت معروفـة للجميـع، بقـدر مـا أراد غافاروخـين توظيفـه في تحليـل منظومـة كاملـة مـن العلاقـات الاجتماعيـة والتاريخيـة التـي نشـأت وترسـخت في ظـل النظـام التوتاليتـاري السـوفيتي.

العسـكري محكـوم بالرضـوخ، إلى حيـث يؤمـر بالانتقـال عليـه أن ينتقـل وزوجتـه، وهنـا

الانتقال الذي لا ينفك يتكرر ويتكرر في الفيلم إلى درجة تصل حد العبث التهكمي ليس مجرد فعل إجرائي، فعن طريقه يتم تفتيت المكان ليس بصفته جغرافيا ـ فالأمكنة لا تسمى في الفيلم ـ وإنما بوصفه حاضن للبشر والروابط والمشاعر والذكريات، التي تفقدها العائلة في الفيلم مرات كثيرة في ترحالها. وهذه الصيغة الأولية من الرضوخ تتطور تصاعدياً لتمسي أكثر عمقاً وشمولية، عندما يقف لاريتشيف عاجزاً عن مواجهة شتى الانتهاكات الفظيعة التي تتم داخل جسد المؤسسة العسكرية من قبل طغمتها المهيمنة أو ممارستها تجاه الخارج. وهنا يميز غافاروخين عبر الشخصيات العسكرية التي يقدمها بين نوعين من الرضوخ: القسري والذي يمثله لاريتشيف نفسه، والاندماجي المتماهي مع المؤسسة، وفي كلا الحالتين تقوم شخوصه بإعادة إنتاج ممارساتها على من هم أدنى في التسلسل الهرمي داخل المؤسسة أو خارجها. وهذا التمييز لا يأتي بغية وضع النوعين على قدم المساواة وبالتالي إدانتهما معاً، أو التفريق بينهما وإدانة أحدهما على حساب الآخر، وإنما الغاية منه تسليط الضوء على تجليات مختلفة للتكيف مع المؤسسة السياسية ـ العسكرية المهيمنة تبرز على مستوى التركيبة النفسية والسلوكية للشخصيات المقدمة. وبين الضابط الذي يعجز تماماً عن التكيف معها وينهي حياته منتحراً (يؤدي الدور غافاروخين نفسه) وبين الأخر المتكيف إلى درجة الذوبان الكامل فيها يقف لاريتشيف، فكل الصرامة والتجهم والانغلاق والكلام المقتضب والمشاعر المكبوتة لشخصيته التي عكسها ببراعة الممثل

الكسـندر بالويـف، كل ذلـك ليـس إلا شـكلاً مـن أشـكال التكيـف. فالإنسـان يتحـول في مقاومتـه غـير المعلنـة لبطـش السـلطة إلى قنـاع لا نسـتطيع حتـى التكهـن بمـا يخفـي خلفـه مـن مكنونـات إنسـانية، اسـتطاع الفيلـم أن يوحـي بوجودهـا بصـورة شـفافة، فنحـن لا ندركهـا وبالـكاد نسـتطيع تلمسـها، غـير أننـا حتـماً نشـعر بهـا في مكان مـا داخل الشـخصية، وبصـورة خاصـة مـن خـلال علاقـة لاريتشـيف مـع زوجتـه فـيرا.

إذ أننـا عـلى المستوى الظاهـري لهـذه العلاقـة سـنرى أمامنـا رجـلاً قاسـياً تقليديـاً إلى أقـصى حـد، منـذ اللحظـة الأولى للـزواج يوضـح بصيغـة الأمـر الأسـاس الـذي يجـب أن تقـوم عليـه العلاقـة بـين الطرفـين مـن وجهـة نظـره: الرجـل عليـه أن يعمـل ويجنـي الأمـوال والمـرأة عليهـا أن تعتنـي بالمنـزل وتؤمـن لـه الراحـة داخلـه. وهـذا الأمـر ـ كأي أمـر عسـكري ـ غـير قابـل للنقـاش والجـدال وإنمـا للتنفيـذ فحسـب، وهـو مـا تذعـن فـيرا طواعيـة لـه، وتسـتمر في ذلـك حتـى عندمـا يطالبهـا بالتخـلي عـن «أبنائهـا» واحـداً تلـو الأخـرى فيجبرهـا أن تجهـض طفلهـا الأول، ومـن ثـم يأخـذ أبنـه الـذي وجـدت فيـه تعويضـاً عـن أمومتهـا المفقـودة بعيـداً عنهـا ليضعـه في مدرسـة داخليـة للأيتـام، ومـن ثـم تخـسر طفـلي صديقتهـا ماشـا سـمولينا الممرضـة في إحـدى المشـافي خـلال الحـرب عندمـا يقـرر حملهـا معـه إلى مـكان جديـد.

وهكـذا يعيـد الـزوج الراضـخ للمؤسسـة العسـكرية إنتـاج ممارسـاتها القمعيـة الفوقيـة تجـاه الزوجـة التـي ترضـخ بدورهـا وكأنهـا فـرداً في ذات المؤسسـة، بينـما يحـدث ذلـك في

إطـار المؤسسـة الأبويـة المهيمنـة عليهـا. والحقيقـة إن قسـوة لاريتشـيف تجـاه فـيرا تبـدو أبويـة بـكل معنـى الكلمـة، والغايـة منهـا ليـس تحطيمهـا معنويـا أو جسـدياً ـ فهـو لم يقـم مـرة واحـدة بشـتمها أو ضربهـا ـ وإنمـا حمايتهـا وتأهيلهـا للتكيـف مـع الواقـع المحيـط الـذي لا يريـد أن ينجـب طفـلاً في ظلـه، ويخـشى ألا يسـتطيع طفلـه الأول التأقلـم معـه إذ مـا أفسـدته فـيرا بدلالهـا وجعلـت منـه إنسـاناً هشـاً. لنصبـح أمـام حالـة مـن التجـاذب والتماهـي بـين المؤسسـتين ـ العسـكرية والأبويـة في مواجهـة المـرأة التـي تخضـع لهـا بصـدر رحـب.

مـع مـوت لاريتشـيف يبـدأ الجـزء الثـاني مـن الفيلـم والـذي لا يسـتمر أكـثر مـن 45 دقيقـة وتسـيطر عـلى مجرياتـه أربعـة نسـاء: فـيرا ووالدتهـا وفـيرا الصغـيرة أبنـه ماشـا والممثلـة الشـهيرة والمتقاعـدة كونينـا التـي لم تعـد أجـواء المدينـة تناسـبها، فتنتقـل للعيـش معهـن. أي أننـا إزاء ثلاثـة أجيـال مـن النسـاء تعيـش بمعـزل عـن الاسـتبداد الذكـوري، لنعـود إلى ذات الحالـة التـي بـدأ منهـا الفيلـم، مـع عـدة فـوارق جوهريـة، فـالأسرة الجديـدة لا تربطهـا صلـة الـدم وحدهـا لتنتهـي هـذه الصلـة تمامـاً مـع مـوت الأم، وهـي إشـارة واضحـة إلى التفـكك الـذي أصـاب الروابـط الأسريـة التقليديـة داخـل المجتمـع السـوفيتي والشـكل الجديـد مـن العلاقـات التـي حلـت مكانهـا، كـما لا يمكننـا أن نتوقـع أن يعيـد التاريـخ نفسـه بالنسـبة لفـيرا الشـخصية الرئيسـية، فهـي لم تعـد تلـك الفتـاة المراهقـة التـي يمكـن أن تنسـاق ببسـاطة وراء مشـاعرها، وإنمـا امـرأة ناضجـة خـبرت الحيـاة وعرفـت

حلوهـا ومرهـا في تنقلاتهـا المسـتمرة، وتوسـعت الخيـارات المتاحـة أمامهـا بعـد نجاحهـا علـى الصعيـد المهنـي وإدارتهـا لفنـدق يتيـح لهـا الاختـلاط اليومـي مـع عـدد غـير محـدود مـن الرجـال. لكـن توقعاتنـا سـوف تخيـب تمامـاً، وتقـع فـيرا للمـرة الثانيـة في حـب رجـل عسـكري في عمـر والدهـا ولـه الكثـير مـن الأولاد والأحفـاد. ولـئن عارضـت والدتهـا في المـرة الأولى ارتباطهـا بلاريتشـيف، نجـد أن أعضـاء أسرتهـا الجديـدة يرحبـون بخيارهـا ويفرحـون لأجلهـا ويحزنـون كذلـك عنـد اعتقادهـم أنـه تخلـى عنهـا، لتعـود وتعـم الفرحـة الجميـع عندمـا يطـرق «الأب العسـكري» بابهـم مجـدداً للـزواج منهـا، وينتهـي الفيلـم مـع هـذه «النهايـة السـعيدة» بعـد أن يذكرنـا بلقطـة في بدايتـه تجمـع بـين لاريتشـيف بلباسـه العسـكري وفـيرا بجمالهـا الـروسي النموذجـي. وهنـا لا يعـود ثمـة لبـس في المسـتوى التعميمـي الـذي يرتقـي الفيلـم إليـه مـن خـلال ربطـه بـين الجـذور العميقـة للنظـام الأبـوي في روسـيا وبـين تقبـل المواطنـين السـوفيت للنظـام التوتاليتـاري طيلـة سـبعة عقـود. ونشـير في هـذا السـياق أن «سـتالين أب الشـعوب» كان أحـد أكـثر الشـعارات تـداولاً في المرحلـة السـتالينية التـي تبـدأ أحـداث الفيلـم خلالهـا، ونشـهد معهـا تعميـم العسـكريتاريا علـى كافـة بنـى المجتمـع بمـا في ذلـك الأسرة، حيـث المـرأة هـي الأكـثر معانـاة مـن بطـش المنظومـة الديكتاتوريـة ـ الأبويـة وفي الوقـت ذاتـه هـي أكـثر مـن خفـف مـن تبعاتهـا علـى المسـتوى الإنسـاني.

مجلة «الوردة» السورية 2005.

تحت السقف

الفيلـم الأول. مـن المؤكـد أنـه يعنـي الكثـير لأي مخـرج في العـالم، فكيـف الحـال عندمـا يتعلـق الأمـر بمخـرج يعيـش في بـلاد يعـد فيهـا الوقـوف وراء الكامـيرا لتصويـر فيلـم روائي طويـل فرصـة ذهبيـة قـد لا تتكـرر إلا بعـد عـشر سـنوات، كـما أنهـا لم تـأت إلا بعـد نحـو عـشر سـنوات مـن التخـرج الأكاديمـي. مـن هنـا يخلـق تشـويق اسـتثنائي لـدى المتتبـع السـوري عـما سـيحمله مثـل هـذا الفيلـم، ومـما يرفـع مـن وتـيرة هـذا التشـويق أننـا نـادراً مـا نشـاهد فيلـماً أول كـما هـو الحـال مـع «تحـت السـقف» الفيلـم الأول للمخـرج نضـال الدبـس.

إلى ذلـك يـأتي هـذا الفيلـم بعـد انبثـاق جملـة مـن الظواهـر اللافتـة في عـالم السـينما خـلال السـنوات العـشرة الأخـيرة مثـل حركـة دوغـما 95 التـي حققـت انتشـاراً واسـعاً في العـالم، وانتصـارات السـينما الإيرانيـة وسـينمات شرق أسـيا، والتطـور الهائـل لكامـيرات التصويـر الرقميـة واسـتخدامها عـلى نطـاق واسـع حتـى مـن قبـل مخرجـين محترفـين، واتسـاع دائـرة الإنتاجـات المشـتركة بصـورة غـير مسـبوقة، ووصـول السـينما الأمريكيـة إلى سـوية مـن الحرفيـة والجاذبيـة أهلتهـا للهيمنـة شـبه المطلقـة عـلى شاشـات العـالم، دون أن ننـسى التجـارب الملهمـة التـي قدمهـا سـينمائيون أوربيـون مـن أمثـال تورناتـوري

وألمودوفار وكوستاريكا وغيرهم، والعديد من الأعمال المميزة في السينمات العربية التي استطاعت أن تحوز على الإعجاب والتقدير داخل بلدانها وخارجها.

إذا ما أخذنا كل ذلك في عين الاعتبار مضاف إليه تراث السينما السورية نفسه، لابد من أن نتوقع فيلماً أول بنكهة جديدة مختلفة وطازجة تحمل الكثير من روح الشباب والتجريب والمبادرة سواء من ناحية موضوعته أو معالجتها السينمائية. لكن هذا لم يحدث، ولم يستطع الفيلم الخروج من «معطف» السينما السورية، والكثير من تقاليدها وملامحها أرخى بظلاله عليه. فمرة أخرى نحن مع «سينما المؤلف» وتقاطعات مع السيرة الذاتية وجرعات عابرة من السياسة وحتى مع جهة الإنتاج نفسها. بالطبع جميع هذه العناصر لا تشكل بحد ذاتها إدانة للفيلم أو منطلقات لتناوله وتحليله بقدر ما تستدعي التساؤل حول غياب أشكال أخرى من المرجعيات والتقاليد والأساليب والاتجاهات في ظل ما ذكرناه أنفاً من تحولات سينمائية.

التقاطع الأغرب والأطرف جاء مع الفيلم السوري الآخر «علاقات عامة» للمخرج سمير ذكرى، ونقصد تحديداً ثنائية «فارس الحلو ـ سلافة معمار» اللذين أديا دور زوجين في كلي الفيلمين، علماً أن العملين المذكورين هما كل ما اقتصر عليه إنتاج المؤسسة العامة للسينما في مجال الفيلم الروائي الطويل خلال السنتين المنصرمتين. ومن جديد لا يشكل هذا الأمر بحد ذاته إدانة للفيلم بقدر ما يبعث على الضحك، وطبعاً على التساؤل: لماذا؟

ربما المسؤولية تقع على مخرج ثالث هو أسامة محمد الذي ظهر اسمه في تتر الفيلمين بصفة: تعاون فني. وهو أمر مفهوم ومبرر تماماً بل وضروري عندما يكون بين مخرجين ينتميان إلى جيل واحد، أو ينحدران من مدرسة أو تيار فني واحد، ويحملان رؤى وتوجهات سينمائية متقاربة. لكن ما الذي يجمع بين أسامة محمد ونضال الدبس؟ طبعاً لا أستطيع أن أجزم بعدم وجود ما يجمع بينهما فكرياً وفنياً، لكن إن صح ذلك فهذا يعني أن الإشكالية أكبر من الفيلم نفسه. فإذا ما تركنا جانباً الإحساس بالوصاية الذي يمكن أن يسيطر على أي مخرج شاب يقف إلى جانبه مخرج أكبر سناً له أسمه ومكانته وبصمته على الساحة السينمائية، والتأثير الناجم عن مثل هذه الوصاية على عمله، لا نستطيع أن ننفي إمكانية إعادة إنتاج ذات الرؤى الفنية والفكرية السابقة بغض النظر عن قيمة هذه الرؤى، فالمشكلة هنا ليست في قيمتها وإنما في استمرار إنتاجها ضمن ذات الآليات والقوالب والأدوات والوسائل.

ولعل ما يعزز الشعور بثقل «الإرث السينمائي السوري» على الفيلم منذ البداية طبيعة الموضوعة التي يتناولها. إذ يحاول الفيلم أن يقابل بين زمنين يفصل بينهما نحو عشرين عاماً. زمن الأحلام الرومانسية الكبيرة المغلفة بالشعارات الطنانة والجدالات التي لا تنتهي على إيقاع أقداح العرق وأغاني مارسيل خليفة ـ زمن بداية الثمانينات. وزمن الانكسارات الكبيرة التي جاءت كمحصلة للزمن الأول ـ الزمن المعاصر. وقد ربط الفيلم نفسه بمناخ واقعي ـ تاريخي، تؤكده الإشارات المتكررة إلى محطات

تاريخيـة بعينهـا لا تخلـو مـن الدلالـة مثـل هزيمـة عـام 1967، اجتيـاح بـيروت، حـرب الخليـج. كـما قـام بتعزيـزه الـسرد الـذاتي المتكـرر والأغـاني المرافقـة وحتـى ملصـق فيلـم «كارمـن».

إذن أراد الفيلـم أن يعـبر عـن تبعـات مرحلـة مؤطـرة تاريخيـاً مـن خـلال مجموعـة مـن الشـخصيات ذي الملامـح المحـددة عمريـاً وإيديولوجيـاً ونفسـياً، مـن هنـا كان ضروريـاً ربـط هـذه المجموعـة بالسـياق التاريخـي والاجتماعـي الـذي تحركـت ضمنـه وخرجـت منـه، وتفـرض هـذه الـضرورة حاجـة معرفيـة وأخـرى فنيـة. عـلى المسـتوى الأول كان لزامـاً عـلى الفيلـم طالمـا ربـط نفسـه بالواقعيـة والتاريـخ أن يتعمـق أكـثر في تركيبـة الشـخصيات المقدمـة. فالمسـألة ليسـت مجـرد «أحـلام تكـسرت»، بـل هـي أحـلام هـذه الشـخصيات دون غيرهـا، شـخصيات انتمـت إلى فئـات اجتماعيـة محـددة ومنظومة إيديولوجيـة محددة وحـراك سـياسي محـدد وجيـل محـدد عـاش في زمـن محـدد. ولعلهـا كانـت أخـر كوكبـة من الحالمـين (رغـم أننـي لا أسـتطيع أن أجـزم غيـاب الأحـلام الثوريـة في التسـعينات)، فالأحـلام الكبـيرة تكـسرت قبـل ذلـك غـير مـرة، وفي كل مـرة كان للانكسـار خصوصيتـه التـي حددتها طبيعـة المرحلـة والسـياق السـياسي وبنيـة الوعـي، لذلـك كان لابـد مـن الخـوض بعمـق أكبر في تفاصيـل تكشـف الملامـح الداخليـة لهـذه الشـخصيات وخصوصيـة انكسـاراتها، وخاصـة أنهـا بانتماءاتهـا المذكـورة تعـد مجهولـة لـدى الجـزء الأكـبر مـن المشـاهدين كـما كانـت بعيـدة في زمانهـا لأسـباب موضوعيـة عديـدة عـن عامـة الجماهـير.

أما على المستوى الفني فمن دون هذه التفاصيل تضيع ملامح الشخصيات في هيولى عمومية تتوارى خلفها فرادة ملامحهم الإنسانية، وتفقد جميع المظاهر السلوكية والنفسية لها كما تجلت في الفيلم الحامل السببي الذي يبررها درامياً، ولا يعود ثمة أي معنى للتقابل الذي قدمه الفيلم بين الأزمنة. وهذه النقطة المتعلقة بالزمن في الفيلم لابد أن تستوقفنا لما لها من أهمية جوهرية في بنائه. إذ رغم أن ثمة نحو عشرين عاماً تفصل بين المرحلتين، غير أننا لا نشعر بهذا الفاصل على الإطلاق. فنجد أن الهيئة الخارجية للممثلين لا تتغير طوال الفيلم، رغم أن الجزء الأكبر من أحداثه يجري في الزمن المعاصر، في زمن يفترض بالشخصيات أنها تجاوزت الأربعين عاماً، لكننا نجدهم بذات النضارة والشباب التي كانوا عليها في الزمن الأول، حتى لا توجد أي تغييرات في المكياج تدلل على مرور الزمن. وهذه المسألة من البديهية إلى حد يصعب تصديق عدم تداركها والانتباه إليها، لدرجة أنني لم أستطع في البداية أن استبعد احتمال قصدية ذلك لغايات ودلالات فنية معينة، مثلاً كإشارة إلى احتباسهم في ذلك الزمن وعدم قدرتهم على الخروج من أجوائه وأوهامه، ويعزز هذه الفرضية الأداء التمثيلي الذي بدا في معظم الفيلم ثابتاً وراسخاً لا يتطور ولا يبعث على الإحساس بسيرورة الزمن. غير أن العالم الداخلي الذي عكسه هذا الأداء يجعلنا نلغي تلك الفرضية تماماً، فهو في مجمله يمكن عده كمحصلة للزمن الأول وليس استمراراً له في الزمن المعاصر. إذ نجد أنفسنا إزاء كتلة متناقضة من المشاعر والسلوكيات عند الشخصيتين الرئيسيتين

(سلافة معمار ورامي حنا) سواء تجاه بعضهم البعض أو تجاه من حولهم، محملة بكثير من اللامبالاة واليأس والعدمية والاضطراب والحزن...، وهذه الكتلة لا يمكن لها أن تنتمي بأي حال من الأحوال إلى زمن «الأحلام الكبيرة»، كما يمكنها أن تنجم عن أسباب أخرى ليست بالضرورة مرتبطة بانكسار هذه الأحلام ما دام أننا لم ندرك أصلاً طبيعتها، سياقها التاريخي، حاضنتها الاجتماعية، وإطارها السياسي. مما يجعل من الثبات الشكلي للممثلين أو اختيارهم إشكالية، ومن عدم تطور أدائهم إشكالية أخرى، ومن عدم وضوح بواعثه إشكالية ثالثة.

مجلة «الوردة» السورية 2004.

علاقات عامة... شديدة الخصوصية

عبر مدخل ساخر تهكمي أراد «علاقات عامة» أن يسلط الضوء بصورة بعيدة عن الميلودراما والصرامة الواقعية والتجهم على أشكال عميقة من التشوهات الإنسانية التي تطفو على سطح المجتمع محملة بكثير من اللامبالاة والعبثية. ذلك ما يتبدى جلياً في التركيبة الذاتية للشخصيات الأساسية الثلاثة في الفيلم وفي سلوكياتها وعلاقاتها بعضها ببعض، والتي تبدو أبعد ما تكون عن النمطية.

فيمكننا أن نستشعر في كل من تلك الشخصيات رجل الأعمال (سلوم حداد) وزوجته (سلافة معمار) ومهندس الكهرباء (فارس الحلو) العديد من الملامح المتناقضة وغير المألوفة. فالأول صاحب مشاريع ضخمة وشبكة علاقات واسعة ونافذة تصل إلى أجهزة الأمن. لكنه ليس أسيراً لثرائه ونفوذه، فهو شخص مرح خفيف الظل ومتسامح وكريم، وقد تعود هذه الوضعية إلى ثقته الكبيرة برسوخ مكانته وعدم وجود أي تهديد من شأنه أن يزعزعها وإيمانه بديمومتها إلى الأبد. مهندس الكهرباء يظهر على أنه شخص طيب بسيط عاطفي لديه رعب شبه مرضي من السلطة فيبدو مهزوزاً مضطرباً ومتلعثماً في حضرة رجل الأعمال، إلى أن تتكشف حقيقة شخصيته بما تحمله من مكر وخبث في النهاية. أما الزوجة التي يتمحور حولها «صراع» الرجلين

فرغم أنها فتاة متعلمة قوية الشخصية ومتوازنة نفسياً ومستقلة في عملها كدليل سياحي، فهي متزوجة عرفياً من رجل الأعمال، حامل منه وتعيش في شقة فارهة له في بناء يبدو أنه ملجأ لفتيات الرجال النافذين، دون أن نتلمس ولو بقايا من مشاعر الحب أو شيء من الاحترام تجاهه.

أمور كثيرة قد لا تبدو منطقية في روابط هذا المثلث، من نوع تسامح رجل الأعمال لعلاقة زوجته مع المهندس ـ التي تطورت بدورها بصورة مكوكية ـ ومن ثم تأييده لها ومباركته لزواجهما بل ودفعه لمهر يصل إلى مليون ليرة وتنازله عن شقته لها. أو المواجهة الندية بينه وبين زوجته سواء فيما يتعلق بطفلها الحامل به أو علاقتها مع المهندس، رغم عدم وجود أي أساس لهذه الندية. أو علاقته مع المهندس الذي يسعى إلى جذبه نحو مملكته، ربما لجعله نسخة مطابقة له تنبذها الزوجة وتعود له.

والحقيقة إن مدخل الفيلم نفسه الذي تسيطر عليه مجموعة من المشاهد المتتالية حيث يلتقي المهندس والزوجة بمحض الصدفة المتكررة يؤسس لمناخه العبثي التهكمي. فالتشوهات التي أصابت المجتمع وشخوصه أمست بالنسبة للمخرج فاجعة لدرجة كاريكاتورية، يتطلب التعبير عنها مستوى عالياً من السخرية. من هنا لن يكون مجدياً تناول الفيلم من منطلقات واقعية بحتة، والبحث عن تبريرات منطقية صارمة لسيرورة الأحداث وسلوكيات الشخصيات فيه، فالفيلم لم يرد الانطلاق من هذا المنظور ولا يجوز تحميله تبعات منطق فني لم يختاره وتقيمه على أساسه.

لكـن المعضلـة التـي تواجـه أي مخـرج في مثـل هـذه النوعيـة مـن الأعـمال تكمـن في قدرتـه عـلى المحافظـة عـلى أسـلوبية الفيلـم، فـلا يشـتط بـه الخيـال ويزيـح ثقـل الفيلـم نحـو الكوميديـا الـصرف، ولا يخضـع لمغريـات الواقعيـة واللحظـات الدراميـة المؤثـرة، إذ في كلي الحالتـين سـوف يحـدث اختـلال في تـوازن المنـاخ العـام للفيلـم وأجوائـه. وللأسـف في حـل هـذه المعضلـة تحديـداً تـبرز إشـكالية الفيلـم الأساسـية التـي تجلـت عـلى عـدة مسـتويات. مـع مقدمـة الفيلـم وعـلى الإيقـاع الرتيـب لظهـور أسـماء منجزيـه نفاجـئ بثلاثـة خلفيـات متنوعـة: مناظـر لمناطـق أثريـة، ولوحـات جداريـة كنسـية، ورسـوم كاريكاتوريـة. وعـدا عـن التـمازج القبيـح والمتناقـض تشـكيلياً لهـذه الخلفيـات، لا أسـتطيع أن أفهـم جدواهـا، إذ أن وظيفتهـا لا تتعـدى التهيئـة لأجـواء الفيلـم التـي تعكسـها الرسـوم الكاريكاتوريـة وحدهـا. وتعـود في بدايـة الفيلـم ونهايتـه لتتكـرر مناظـر الآثـار! لمـاذا؟ هـل هـي نـوع مـن الاسـتعارة التعميميـة للواقـع الـذي يتصـدى الفيلـم لتشريحـه أو لمقابلـة هـذا الواقـع بالتاريـخ الحضـاري الباهـر للبـلاد. ربمـا، لكنهـا في هـذه الحالـة اسـتعارة بائسـة جاهـزة، تـأتي مـن خـارج الفيلـم ولا تفرضهـا أحداثـه وأجوائـه، ويمكـن اسـتخدامها بهـذه الطريقـة ولـذات الدوافـع في أي فيلـم أخـر دون أن يشـكل ذلـك فارقـاً.

العديـد مـن مجريـات الفيلـم جـاءت كذلـك مقحمـة مـن خـارج سـياقه، وأبرزهـا ذاك الخيـط الدرامـي المتعلـق بعائلـة الزوجـة. فهـذا الخيـط لم يقـدم أي إضافـة للخـط الأسـاسي القائـم عـلى العلاقـة الثلاثيـة بـين الشـخصيات. ولا أفهـم لمـاذا تـم إقحـام هـذا الخـط في

الوقت الذي استغنى الفيلم فيه تماماً عن الروابط العائلية للرجلين الآخرين، وحسناً فعل مادام أن لا وظيفة درامية لها كما هو حال هذا الخيط. الأسوأ من ذلك هو الأسلوب الذي تم من خلاله تناوله، فكأننا إزاء فيلم أخر لا يمت للفيلم الذي نشاهده بأدنى صلة ـ باستثناء المشاهد التي ظهر فيها المهندس لدى العائلة ـ دموع وصراخ وبؤس... دراما واقعية قاسية بكل معنى الكلمة لا تنقصها القوة المشهدية والتمثيلية، ورغم ذلك ولهذا السبب تحديداً أطاحت بالمناخ التهكمي العام للفيلم ومزقت أجوائه المرحة إلى أشلاء. وهو ما قامت به كذلك طيلة الفيلم الموسيقا التصويرية، التي جاءت في عاطفيتها المفرطة وميلودراميتها غير منسجمة على الإطلاق معه.

في مكان أخر من الفيلم لم تكن السيطرة على الأجواء هي المشكلة، كما في مشهد بيت الرفيق الشيوعي، فلو جاء هذا المشهد في سياق بانورامي يصور نماذج مختلفة من الشخوص الذين يلتقي معهم المهندس بحكم عمله، لكان موقعه في الفيلم مبرراً، لكن المشهد جاء يتيماً منقطع الصلة عن أي سياق، حتى أنه لم يضف ما يغني شخصيته درامياً ويضيف معلومات جديدة عنه للمشاهد، ولم يثر الخط الدرامي الأساسي بأي صورة كانت.

وإذا كنا قد أشرنا إلى صرامة وجدية الخط العائلي للزوجة، الذي وصل إلى ذروته في الأداء التمثيلي لوالدتها. فنجد على الطرف الأخر أداء مناقضاً تماماً يندرج في إطار

كوميـدي تهريجـي مطلـق، ونقصـد تحديـداً شـخصيات رجـال المرافقـة لرجـل الأعـمال، الذيـن جعلهـم الفيلـم جميعـاً جمعـاً مـن الخرسـان، لكـن هـل تنسـجم هـذه الجرعـة الزائـدة مـن المبالغـة الكوميديـة ـ مع مـا تحملـه مـن رمزيـة إلى عـالم هـذا الرجـل المغلـف بـالأسرار ـ وسـوية السـخرية المهيمنـة عـلى منـاخ الفيلـم؟ أشـك في ذك. ومـا دمنـا نتكلـم عـن الأداء التمثيـلي لا يسـعنا سـوى الإشـادة بـأداء أبطالـه الثـلاث فـارس الحلـو وسـلوم حـداد وسـلافة معـمار الذيـن كانـوا مطالبـين بتأديـة أدوار مركبـة تتطلـب انفعـالات تقـع في مسـاحة وسـطى بـين الجـد والهـزل، وقـد نجحـوا غالبـاً في ذلـك.

الفيلـم امتـد لأكـثر مـن سـاعتين وأعتقـد أنـه لـو لم يكـن المونتـاج خائفـاً مـتردداً وعاجـزاً عـن التدخـل في اللحظـة المناسـبة والقطـع حيـث يجـب لجـاء الفيلـم أكـثر تماسـكاً وتوازنـاً ومتعـة.

مجلة «الوردة» السورية 2006.

